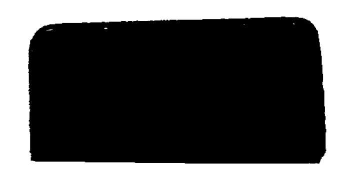
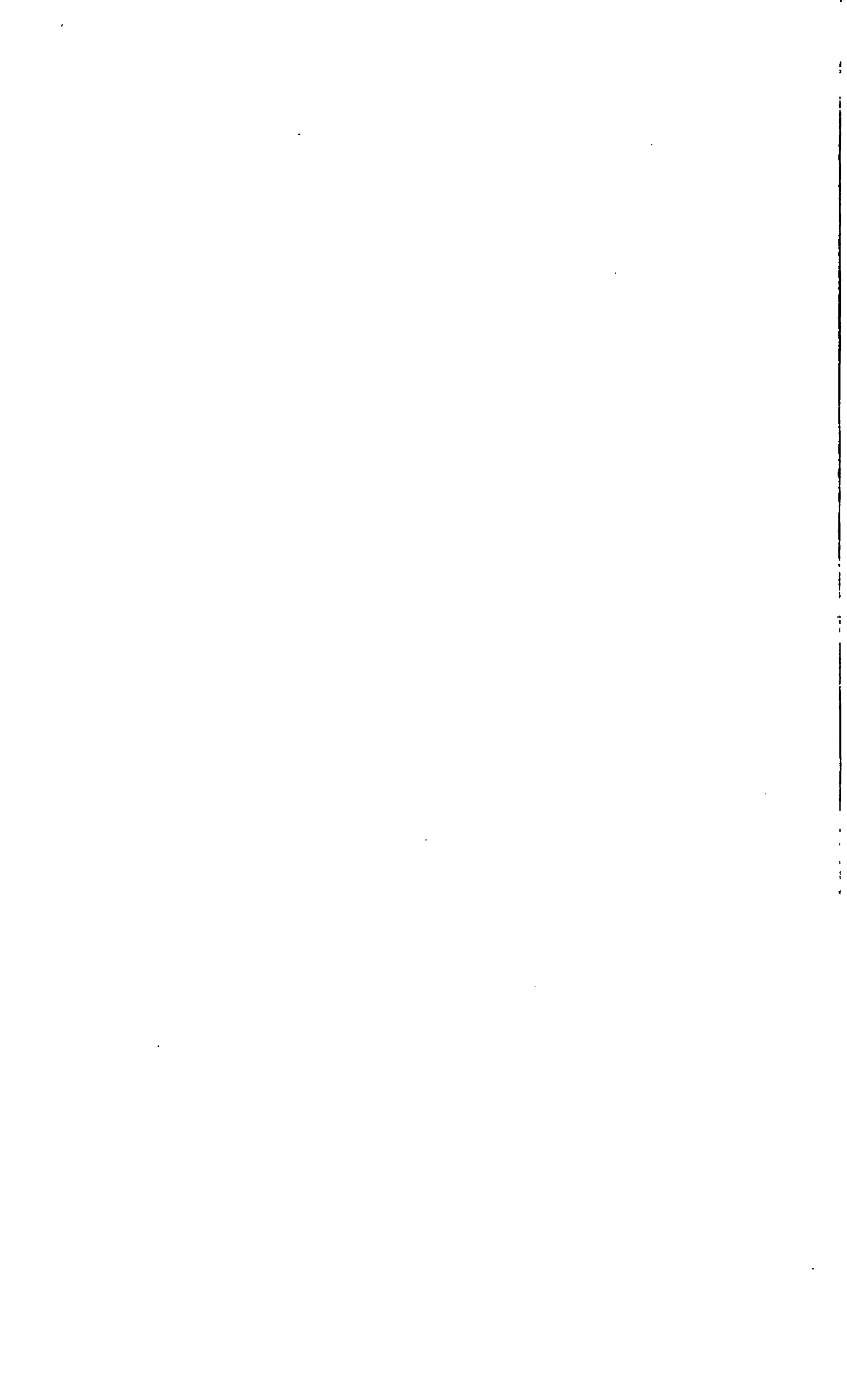



VE RI
TAS







ZUR DRAMATURGIE

DES

ÄSCHYLUS

VON

Paul

P. RICHTER,

OBERLEHRER AM STÄDTISCHEN JOHANNESGYMNASIUM ZU BRESLAU.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1892.

Inhaltsangabe.

Berichtigungen.

Seite 10 Zeile 8 von unten lies ersten statt ersteren.

S. 83 Z. 10 v. u. l. wesentlich st. lediglich.

S. 97 Z. 21 v. o. und S. 142 Z. 15 v. u. l. Hermann st. Herrmann.

S. 98 Z. 2 v. o. l. Asopus st. Äsopus.

S. 123 Z. 6 v. o. und S. 125 Z. 17 v. o. l. Argos' st. Argos.

S. 163 Z. 7 v. o. l. Choephoren st. Coephoren.

S. 182 Z. 15 v. o. und Z. 16 v. u. l. Tiefe st. Breite.

Mehrfach sind bei den großen Anfangsbuchstaben Ä, Ö, Ü die Punkte beim Druck abgebrochen.

Einleitung.

Dafs die Tragödie als Kunstwerk dem Zuschauer einen Kunstgenufs bereiten soll, ist ein unbestrittenes Postulat, ebenso dafs sie als Drama höheren Stils alles dasjenige Vergnügen bieten soll, das dieser Kunstform eignet. Sie wird also durch das Wohlthuende der äufseren Erscheinung dem Auge, durch den musikalischen Klang der Worte dem Ohr Reiz gewähren, dem Verstand eine ihn befriedigende Nahrung geben durch den kunstgemäfsen, wohlmotivierten Gang der Handlung und die lebenswahre Zeichnuug der Personen, das Gemüt durch Vorführung Teilnahme erweckender Vorgänge fesseln, die Vernunft durch die Gröfse der zur Lösung kommenden Probleme oder Konflikte beschäftigen, den ganzen Menschen anregen, spannen, in ein gesteigertes Lebensbewufstsein versetzen und ihn am Schlufs mit dem Gefühl der Harmonie und Befriedigung entlassen. Die gröfsten Dichter haben in ihren vollendetsten Schöpfungen allen diesen Anforderungen zugleich entsprochen, und für das Ideal des Dramas, also auch der Tragödie, wird man von ihnen nichts nachlassen dürfen, woraus man natürlich nicht folgern darf, dafs eine dramatische Schöpfung zu verwerfen ist, wenn sie in einem oder dem anderen Punkte zurücksteht. Diese allgemeine Wirkung des Dramas höheren Stils wird nun bei der Tragödie naturgemäfs dadurch auf ein engeres Gebiet eingeschränkt, dafs sie eben nur eine besondere Art von Handlungen vorführt, nämlich leidvolle, und unter diesen wieder solche, welche wir als tragische ansehen. Man wird daher zunächst folgern können, dafs die Wirkung der Tragödie derjenige Kunstgenufs ist, den ein Drama hohen Stils gewährt, soweit derselbe durch tragisches Leid zu erzielen ist. Es tritt demnach die tragische Wirkung als etwas Spezifisches teils einschränkend teils als etwas Neues hinzu. Man wird also eine dreifache Wirkung zu

scheiden haben, die des Kunstwerks überhaupt, die des dramatischen Kunstwerks und die spezifisch-tragische, und man wird als die Absicht des Tragikers hinstellen können, durch Vorführung leidvoller Schicksale in einem dramatischen Kunstwerk neben der allgemein künstlerisch-ästhetischen eine speziell tragische Wirkung zu erzielen. Die Wirkung der Tragödien eines bestimmten Dichters wäre daher nicht so schwer zu bestimmen, wenn nicht über die Fragen: „Was ist tragisch? Worin liegt das Wesen des Tragischen? Welches ist seine künstlerische Wirkung, und worin liegt ihre Begründung?“ der Widerstreit der Meinungen so sehr grofs und trotz der gewaltig angeschwollenen Litteratur noch keine Klärung erreicht wäre. Für die Bestimmung von Inhalt und Wirkung der Tragödien des Äschylus ersteht nun daraus noch eine besondere Schwierigkeit, dafs die neueren Interpreten dieses Dichters so ziemlich einig darüber sind, dafs der Inhalt sich keineswegs auf die Darstellung leidvoller Schicksale in künstlerischer Form und die Absicht des Dichters sich nicht auf die Erzielung der tragischen Wirkung neben der allgemein ästhetischen beschränkt, sondern dafs den Inhalt in viel höherem Mafse die Durchführung tiefsinniger weltbewegender Ideen und die Lösung der gröfsten spekulativen und sittlichen Probleme der Menschheit bildet, dafs es der ausgesprochene Zweck des Äschylus gewesen sei, seine hohe Auffassung von der sittlichen Weltordnung und dem Wirken des Zeus in seinen Dramen zu erweisen und die niederen Vorstellungen des Volks zu reinigen und zu läutern, und dafs demgemäfs die Wirkung seiner Tragödien eine weit grofsartigere, eine moralisch, religiös, philosophisch klärende gewesen sei. So lesen wir bei O. Müller, Gesch. d. griech. Litt. II, 87: „Die Ratschlüsse des Zeus in allen menschlichen Dingen aufzuzeigen, achtet Äschylus für den höchsten Beruf des tragischen Dichters“, und bei demselben in seiner Ausgabe der Eumeniden p. 198, dafs Äschylus überall auf die befriedigende Anschauung des Weltganges hinarbeitet. Bernhardy, Grundrifs der griech. Litt., schreibt II 2, 251: „Er schuf den epischen Stoff in einen dramatischen Kreislauf von Ideen und Problemen auf dem Gebiet der Sittlichkeit und Religion um und wies hierdurch der Tragödie für alle Zeiten den Standpunkt einer poetischen Philosophie der Geschichte zu“, ibid. p. 254: „Man merkt, dafs dem Dichter aller thatsächliche Stoff in seinem sittlichen Prinzip aufgeht“, ibid. p. 269: „Äschylus

faſste vielmehr jeden Mythos als Mittel und Glied seiner Theologie, nicht als unmittelbares Objekt". Daſs der ästhetische Zweck zurücktrat, spricht Droysen, Übersetzung des Äschylus p. 461 direkt aus: „Für Gottesdienst und Festfeier dichtete er seine Dramen; so wenig die Propheten Israels ihre Mahnungen, dichtete er sie um der Ästhetik willen; seine Dramen waren ihm Predigten an sein Volk; und erst so verstanden hat der Ernst seiner Gedanken, die dunkle Pracht seiner Sprache, die tief leidenschaftliche Ruhe seiner Weltanschauung ihre ganze Kraft". Fester umrissen erscheint derselbe Gedanke bei Nicolai, Griech. Litt. I, 173: „Indem er den alten Zeus zum Begriff einer weisen, gerechten und heiligen Gottheit erhob, läuterte er die religiösen Vorstellungen und schuf den Griechen das vollendetste und lauterste Organ der Gottesverehrung". Günther, Grundzüge der tragischen Kunst p. 66 sagt: „Mit wenigen groſsen Zügen wirft er ein gewaltiges Problem hin, eine bedeutsame Rechts- oder Machtfrage, weltbewegende Ideen", und p. 98: „Äschylus betrachtete es als die erste und höchste Aufgabe eines Tragikers, die nach seiner Meinung in die Sagen der Vorzeit eingedrungenen Entstellungen und Verfälschungen auszuscheiden und so an den vulgären Auffassungen der Mythen einen Läuterungsprozeſs vorzunehmen". Ähnlich heiſst es bei Wecklein, Perserausgabe p. 20: „Die niedrigen Vorstellungen des Volkes von der Gottheit und der Aufgabe des Menschenlebens ersetzt er durch reinere, sittlichere". Zu demselben Schluſs war Dronke in seiner bedeutsamen Abhandlung über die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Äschylus, Jahrbücher für klassische Philologie, 4. Supplementband, gelangt. Bei ihm lesen wir p. 20: „Äschylus hatte das ganz auſserordentliche Streben, wie es keiner der anderen Tragiker entwickelte, seinen Tragödien den Geist seiner sittlichen Weltanschauung einzuhauchen und ihnen so das religiöse Gepräge des eigenen Herzens aufzudrücken", p. 24 bezeichnet er als die leitende Idee der äschyleischen Tragödie im ganzen, die Fäden einer sittlichen Weltordnung, durch welche sich Zeus offenbare, in dem Verlauf der Ereignisse nachzuweisen, und p. 25 steht: „Das Ziel, welches Äschylus in der tragischen Kunst verfolgte, schloſs in sich die höchste Aufgabe des ringenden Menschengeistes: nachzuweisen, daſs die göttliche Weltordnung mit der Intelligenz der Sterblichen im vollsten Einklange stehe". Endlich Finsler, Die Orestie des Äschylus, Bern 1890, p. 12

äufsert sich: „Äschylus lehrt seine Weltanschauung; er ist das vollendetste Muster für die antike Weisheit, dafs der Dichter der Lehrer seines Volkes sein müsse“.

So gilt es bei den neueren Erklärern gewissermafsen als unumstöfsliche Thatsache, dafs Äschylus den Inhalt seiner Tragödien zu angeblich höheren Zwecken geschaffen hat, um hohe Ideen zu verkündigen, tiefsinnige Probleme zu lösen, die Richtigkeit einer gewissen Weltanschauung zu erweisen, die Volksanschauungen zu läutern. Dementsprechend hat man nun auch dem Äschylus eine festgeschlossene, einheitliche, konsequent durchgeführte Weltanschauung vindiziert. Sein Zeus ist der unbeschränkte, aller Machtfülle teilhaftige Gott, der Allbeherrscher, der Allvollbringer und Allschauer (Dronke a. a. O. p. 7 f.), zugleich der allgütige und allgerechte. Neben ihm hat das Schicksal, die Moira, keine selbständige Macht, sondern es ist nur ein Ausflufs des allwaltenden Zeus, ebenso Dike, die Gerechtigkeit, das Recht (so neben Dronke auch Herwig, Das ethisch-religiöse Fundament der äschyleischen Tragödie, Konstanz 1878). Ebenso abgeklärt ist seine Ethik. „Freier Wille des Menschen in der Wahl zwischen Gutem und Bösem; ohne eigene Schuld keine Strafe von der Götter Hand“ (Dronke p. 38). „Der Mensch ist der Ausgangspunkt der äschyleischen Ethik; in seine Hand sind seine Lose gelegt; die göttliche Vorherbestimmung bindet seine freie Entschliefsung nicht, sondern sie läfst ihr einen ungehinderten Spielraum. Mit der schärfsten Konsequenz führt Äschylus den Grundsatz durch, dafs des Menschen Leiden im guten und bösen Sinne der adäquate Lohn seines Thuns sei“ (Herwig p. 8 u. 13). „Die Geschicke der Menschen sind die Folgen von Tugend oder Missethat, der Freiheit sind aber sittliche Schranken gesetzt, welche man nur zum eigenen Unheil verletzt und überspringt“ (Bernhardy II 2, 187). „Wer gesündigt hat, mufs leiden, und Zeus gab das ewige Gesetz, durch Leiden lernen; das sind die Grundlagen seiner Ethik wie seiner Tragik“ (Finsler p. 12). Daher waltet bei Äschylus auch kein blindes Schicksal; im Gegenteil, „den herben Glauben an ein finsteres Schicksal wies er zurück“ (Bernhardy II 2, 248); „er befreite Volksglauben und Gemüter von der Furcht eines blind und finster waltenden Geschicks“ (Nicolai I, p. 173); „die grofse Geistesthat des Äschylus besteht wesentlich in der Überwindung des Schicksalsbegriffes“ (Finsler p. 54).

Selbstverständlich konnte sich mit so geläuterter Auffassung nicht die Idee vom Neide der Götter vertragen. „Der alten Anschauung, dafs hohes Glück der Sterblichen dem Neid der Götter verfalle, widerspricht Äschylus nachdrücklich“ (Wecklein, Einleitung zur Ausgabe der Orestie p. 21). „Erst wenn der Mensch sich aus eigenem Antrieb in Frevelmut gegen die Gottheit aufgelehnt hat, treibt ihn diese durch Verblendung seines Sinnes zu neuem, Untergang bereitendem Frevel“ (Dronke p. 38). Ebensowenig konnte die Vorstellung vom Geschlechtsfluch, vom Dämon, der unaufhörlich in einem Geschlechte wütet, der die Sünden der Väter heimsucht an den Kindern und Glied auf Glied in Unheil und Verbrechen stöfst, in einer so bewufst und konsequent durchgebildeten Ethik Platz haben. „Das wesentliche Moment seiner Vorstellung bestand darin, dafs die Rache, welche um der Ahnen Schuld willen das Haupt des Sterblichen umschwebte, durchaus nur dann wirksam wurde, wenn der Bedrohte erst durch eigene Schuld die rächende Hand der Götter gegen sich aufgerufen hatte. In diesem Falle, aber auch nur in diesem Falle, mufs der Mensch auch für die Schuld seiner Vorfahren büfsen“ und „Dem unter dem Fluche seines Geschlechts stehenden Sterblichen hilft eine dämonische Macht zur Vollbringung des Frevels, aber erst wenn er in freiem Entschlufs sich dem Frevel zugewandt, weshalb seine Schuld auch durch die Hilfe des Dämon um nichts gemindert wird“ (Dronke p. 42 u. 48).

So gestaltet sich das Bild äschyleischer Weltauffassung und Ethik in den Augen moderner Beurteiler, und man mufs gestehen, dafs jeder einzelne Zug sich durch Stellen aus des Dichters Tragödien belegen läfst. Ist das Bild richtig, so ist es zweifellos, dafs Äschylus weit, weit über all seinen Zeitgenossen gestanden hat. Sind aber gar auch die folgenden Urteile anzuerkennen: „Die höchsten Ideen sind hier (sc. bei Aschylus) in der angemessensten Form niedergelegt; alles ist grofs, edel, würdevoll, liegt weit ab von dem Gemeinen und Alltäglichen“ (Bergk, Griech. Litt. III, 341); „Niemals verläfst er die Höhen des Denkens und der poetischen Ideale“ (Bernhardy II 2, 245); „Die unverdorbenen Partien des Äschylus beweisen, dafs er zu der kleinen Zahl jener geweihten Dichter gehört, welche mit genialer Sicherheit die edelsten und erhabensten Gedanken stets in korrektester und angemessenster Form ausdrücken und denen künstlerische Vollendung unbedingte Naturnotwendigkeit ist; Äschylus kann immer

nur grofs, edel und schön sprechen“ (Keck, Agamemnon p. 196), so überragt Äschylus weit alle Dichter aller Zeiten.

Die Überschwenglichkeit dieser Urteile macht uns mifstrauisch; am stutzigsten werden wir aber, wenn wir bei Günther lesen, dafs durch Äschylus der Begriff des Tragischen gewonnen und für alle Zeiten festgesetzt wurde (p. 109) und dafs die Athener, je weiter sie sich von dem Kunststandpunkt ihres Aschylus entfernten, sich zugleich desto weiter von dem Wesen der tragischen Kunst entfernten (p. 230). Zwar haben wir eine ähnliche Behauptung schon bei Klein I, 259 und bei Herwig p. 5 angetroffen, aber bei Günther erscheint diese Auffassung als Resultat einer ausführlichen und ernsten Untersuchung über das Wesen des Tragischen und seine Wirkung. Wir halten die Theorie selbst für falsch und meinen, dafs nur eine einseitige Beurteilung des Äschylus ihn als Beleg für dieselbe in Anspruch nehmen kann. Dieser letztere Punkt kann nun seine Erledigung sehr wohl in dem Rahmen einer Analyse der äschyleischen Tragödien finden, ebenso wie die oben berührten Fragen nach Inhalt, Grundgedanke, Absicht und Wirkung, die Theorie aber erfordert, da es sich hier um grundlegende Fragen handelt, eine von der Besprechung des einzelnen Stückes losgelöste Behandlung; es sei also gestattet, die Günthersche Argumentation, die leider in den „Grundzügen der tragischen Kunst“ nicht zusammengefafst, sondern über das ganze Buch zerstreut ist, einer Kritik zu unterziehen und einige selbständige Bemerkungen über das Wesen der tragischen Wirkung hinzuzufügen.

Wie lautet nun die Günthersche Argumentation in kurze Worte zusammengedrängt? Die Kunst mufs das Leid vernunftgemäfs ableiten, speziell in der Tragödie darf es nicht von aufsen hereinbrechen, vielmehr müssen seine Ursachen in der Brust des Helden ruhen (p. 218). Der Ausgang des Streites mufs lediglich aus der Willensrichtung, aus dem Charakter des Helden motiviert erscheinen. Sein Fall darf nur den Anforderungen des idealen Rechts und einer vernünftigen Ordnung der Dinge entsprechen (p. 431). Dafs aber der Gute resp. der Unschuldige leidet, mufs in der Kunst beleidigend wirken (p. 218). Selbst wenn der Held für das Sittengesetz in den Tod geht, wird den gerechten Anforderungen des Zuschauers nicht gedient. Die Tragödie darf ihren Helden, insofern er frei von Schuld, nimmermehr unterliegend sterben, d. h. für seine Sittlichkeit sterben, mit ihr

unterliegen lassen (p. 435). Darf nun der Held nicht unschuldig fallen, so mufs es infolge einer Schuld geschehen, die Schuld ist also ein Haupterfordernis der Tragik und die condicio sine qua non für die mit dem Untergange des Helden abschliefsende Tragödie (p. 442). Nun ist es unbillig, für halbe Schuld ganze Strafe zu rechnen, und der Tod ist dies (p. 134). Daher verlangt die wahre Tragik eine adäquate Schuld (p. 443). Die Schuld erheischt eine Sühne, der Schuldige mufs unterliegen, damit ist der Begriff des Tragischen gewonnen (p. 209). Aber Schuld ist nur, wo Verantwortlichkeit; Verantwortlichkeit nur, wo Zurechnung; Zurechnung nur, wo Freiheit. Daher ist die freie Wahl das Lebensprinzip der Tragik (p. 432). Denn aus der Freiheit der Selbstbestimmung entwickelt sich von selbst der Begriff der Verantwortlichkeit und also auch derjenige der tragischen Schuld (p. 13). Tragisch im künstlerischen Sinne ist daher eine durch die Sittlichkeit geforderte Lebensverneinung im Konflikt mit einer an sich vollberechtigten Lebensbejahung, während tragisch im Sinne des realen Lebens eine Lebensverneinung ist, wenn sie auf eine starke und berechtigte Lebensbejahung stöfst (p. 473). Die Tragödie führt demnach die Sittlichkeit in der Erscheinungswelt zum Siege, indem sie den Zwiespalt zwischen sinnlichem und sittlichem Prinzip versöhnt (p. 439). Der Dichter will dem Hörer recht eigentlich zum Bewufstsein bringen, dafs es so und nicht anders kommen mufste, wenn anders Recht und Gerechtigkeit in der Welt bestehen solle (p. 210). Die tragische Lust besteht in der höheren Einsicht in den notwendigen und allgerechten Zusammenhang der Weltordnung (ibid.). Durch Rührung und Erschütterung hindurch dringen wir zu der fröhlichen Gewifsheit: So und nicht anders mufs es sein, wenn eine Gerechtigkeit lebt (p. 483). So ist denn die Tragödie die dramatische Durchführung eines Rührung und Erschütterung erregenden Konflikts nach Mafsgabe des Charakters des Helden und den Gesetzen einer vernünftigen Weltordnung (p. 485).

In Äschylus ist nun der Begriff der tragischen Kunst verkörpert; derselbe ist wohl noch der Ausgestaltung, aber nicht mehr der Alterierung fähig (p. 430). Bei Äschylus hat der Mensch das Recht über seine Person, das Recht des freien Willens und Handelns. Nur steht über seinem persönlichen das ewige Recht. Verletzt er dieses, so ist er verloren (p. 216). Das Wesen des Tragischen liegt bei ihm in der endlich begrenzten

Machtsphäre des menschlichen Individuums gegenüber den ewigen Gesetzen, welche das Weltganze nach einer klar bewufsten, notwendigen und gerechten Regelmäfsigkeit zusammenhalten, dergestalt, dafs die aus dem eigenen Entschlusse hervorgehende Überschreitung der gesetzten Schranken von seiten des Individuums eine Schuld in sich schliefse, welche durch die naturgemäfse Reaktion der über die Ordnung im Weltall wachenden Mächte zu einer entsprechenden Sühne führen müsse (p. 430). Äschylus stellt den Menschen sittlich frei und verantwortlich in eine Welt, die durch höhere, heilige Ordnung zusammengehalten wird. Aus eigener Schuld verletzt dieser die seinem Eigenwillen gezogenen Schranken, aus seinem Charakter motiviert sich sein Leiden. Alle Willkür, aller Zweifel ist ausgeschlossen, des Helden Fall ist einzig die sittlich notwendige Sühne seines Fehls, zu welchem ihn Sinnlichkeit, Leidenschaft, Herrschbegier, Ehrgeiz, Rachsucht und trotziges Selbstvertrauen geführt (p. 347). Der Forderung einer gerechten Verhältnismäfsigkeit von Schuld und Sühne kommt er überall nach (p. 112). Es ist sein eifriges, unablässiges Streben, überall Schuld und Sühne in das rechte Verhältnis zu bringen, die Leiden seiner Helden aus ihrer durch freie Entschliefsung bestimmten Handlungsweise herzuleiten und zu motivieren (p. 115). Im Äschylus haben wir den rein menschlichen Standpunkt vor uns, eine Befriedigung auf der Basis einer sittlich geläuterten Weltanschauung nach den Forderungen der allgemeinen — poetischen — Gerechtigkeit, nichts mehr und nichts minder (p. 11).

Ich hoffe, dafs mir kein Glied in der Beweisführung entgangen ist und dafs es mir gelungen ist, in objektiver Weise den Gedankengang Günthers mit seinen eigenen Worten wiederzugeben; jedenfalls hat mir eine subjektive Gruppierung in polemischer Weise völlig fern gelegen.

Die Definition der Tragödie, die hier gegeben ist, beruht auf dem Begriff, der für das Tragische resp. das tragisch Wirksame, denn in dieser Einschränkung wird das Wort hier gebraucht, im künstlerischen Sinne eruiert worden ist. Wir werden also zunächst dem Satze näher treten: „Tragisch d. i. tragisch wirksam im künstlerischen Sinne ist eine durch die Sittlichkeit geforderte Lebensverneinung im Konflikt mit einer an sich vollberechtigten Lebensbejahung“ und ihn auf seine Richtigkeit prüfen. Anerkanntermafsen ist eines der gröfsten plastischen

Kunstwerke, das zugleich wirkungsvoll im höchsten Maſse ist, der sterbende Löwe von Thorwaldsen in Luzern. Wer vor dieses Kunstwerk hintritt und nicht ganz gefühllos ist, der fühlt sich wie gebannt von der mächtigen Gewalt desselben. Rührung, Wehmut und tiefste Erschütterung pressen ihm eine Thräne aus den Augen, und er steht lange sprachlos, als ob er fürchten müſste, durch laute Bewunderung die geweihte Stätte zu entheiligen. Erst spät, wenn er das Werk in seiner Gesamtheit hat auf sich wirken lassen, fühlt er das Bedürfnis, sich seiner Umgebung mitzuteilen, sich der Art des Eindrucks bewuſst zu werden und die künstlerische Ausführung im einzelnen zu betrachten. Faſst er aber den Eindruck der mannigfachen Gefühle, die in ihm wogen, zusammen, so sagt er: Das ist ein Werk der höchsten Tragik. Das ist nicht etwa eine singuläre Wirkung, sondern es ist das allgemeine Urteil, das man von jedem fühlenden Beschauer hören kann, das Wort tragisch tönt von jeder Lippe. Und der Gegenstand ist ein sterbender Löwe, der auch ohne jede Symbolik diesen Eindruck hervorbringt. Wer aber weiſs, daſs es ein Denkmal ist für die während der Revolutionszeit im Dienste des französischen Königshauses gefallenen Schweizer, der wird durch die Erinnerung an die geschichtlichen Ereignisse vielleicht noch wehmütiger gestimmt und versetzt in seinem Geist an Stelle des Löwen die todeswunden, in Treue ihr Leben hingebenden Schweizer; aber das Gefühl, daſs hier eine durch die Sittlichkeit (sc. infolge einer Schuld) geforderte Lebensverneinung vorliegt, hat sicher nicht ein einziger, und spräche er seine Meinung dahin aus, so würde er von verständigen Menschen ausgelacht werden. Also in der Plastik findet der Satz keine Bestätigung[1]). Aber vielleicht in der Malerei? Nehmen wir auch hier ein Werk von anerkannter Tragik, so daſs wir sagen können, daſs, wer das Wort tragisch hier zu Unrecht gebraucht glaubt, eine andere Sprache spricht, als seine Mitmenschen. Wer in der älteren Pinakothek in München die Schätze der deutschen Kunst durchmustert hat, kennt die Pietà des unbekannten Meisters, jenes Bild, in welchem Maria schmerzdurchwühlt ihre Arme um das Haupt des toten Sohnes schlingt, ihre Wange an die seine gelehnt. Das Gefühl wird so stark

1) Auf die in plastischen Kunstwerken zu Tage tretende Tragik weist auch Lipps, Der Streit über die Tragödie p. 13, hin.

erregt, dafs wir es mit den Worten Mitleid, Rührung, Wehmut, Ergriffenheit, Erschütterung nicht voll wiedergeben können; wir wenden auch hier, um die ganze Wirkung auszudrücken, das Wort tragisch an, und zwar auf Christus wie auf Maria in gleicher Weise. Unwillkürlich tritt uns bei dem Anblick des Toten das Leben des Stifters der christlichen Religion vor Augen, und wir werden tragisch erschüttert durch die Vorstellung, dafs solch ein Mann den Kreuzestod hat sterben müssen — denn dieser wird uns durch das Mal an der Hand und den Stich in der Brust unmittelbar vor Augen gestellt —, und dieselbe tragische Stimmung erregt in uns der gramvolle Schmerz der Mutter, die einen solchen Sohn in solcher Weise verloren hat. Und doch, keine Bitterkeit, kein Vorwurf prägt sich im Gesicht der Maria aus; der Eindruck, den wir empfangen, ist ein wahrhaft künstlerischer, und immer und immer wieder zieht es uns zu diesem Bilde zurück. Also echt tragische und echt künstlerische Wirkung, und doch ist der Gedanke, dafs dieses Leidenslos, die Verneinung des Glücks der Maria oder des Lebens Christi, durch die Sittlichkeit als Sühne für eine adäquate Schuld gefordert war, absolut ausgeschlossen. Und wie steht's in der Musik? Auch hier haben wir wahrhaft tragische Wirkung, nicht etwa nur in der tragischen Oper, die hier zunächst aufser Betracht bleiben mufs, weil sie als eine Art in Musik gesetzter Tragödie angesehen werden kann, sondern auch in der reinen Instrumentalmusik. Die Stufenleiter von der schlicht ernsten, aber durch Trostblicke gemilderten Trauer über den Tod des Alltagsmenschen bis zur gewaltigen, erschütternden und zerwühlenden Tragik des jäh aus dem Leben gerissenen lichtvollen, herrlichen Helden haben wir in den bekannten Trauermärschen von Chopin, den beiden Beethovenschen, in der As-dur-Sonate und der Eroïca, und dem Wagnerschen aus der Götterdämmerung in lehrreicher Weise dargestellt. Wie kann man das Verhältnis des letzteren zum ersteren bezeichnen? Es ist dasselbe Verhältnis wie zwischen Tragik und schlichter Trauer. Die ernste, schwermütige Stimmung, die das Wagnersche Meisterwerk in seinen ersten Tönen in uns anschlägt, wird allmählich gesteigert zu leidenschaftlichstem Schmerz, zur grofsartigsten seelischen Erschütterung, nicht zum mindesten durch die gewaltige Kontrastwirkung. Denn die herrliche, lichte, sieghafte Gestalt Siegfrieds wird uns durch den Meister der Töne in reinster Idealität vor Augen gezaubert.

Auch hier ist echt tragische und echt künstlerische Wirkung verbunden; aber den Eindruck einer durch die Sittlichkeit geforderten Lebensverneinung erhalten wir nicht, nur den einer Lebensverneinung im Konflikt mit einer vollberechtigten Lebensbejahung.

Also das Exempel will auf die Kunst überhaupt angewandt nicht stimmen. Aber vielleicht hat Günther, was uns sehr wahrscheinlich dünkt, gar nicht die Kunst überhaupt gemeint, sondern nur die Tragödie und hat sagen wollen: In der Tragödie ist nur die durch die Sittlichkeit als Sühne für eine Schuld, und zwar eine adäquate Schuld, geforderte Lebensverneinung im Konflikt mit einer an sich vollberechtigten Lebensbejahung tragisch wirksam. Auch in dieser Einschränkung ist der Satz falsch, denn er widerspricht jeder Erfahrung. Wer hat darüber zu entscheiden, was tragisch wirksam ist oder nicht? Doch wohl die Gesamtheit, die trotz aller Schwierigkeit einer vollkommenen Definition des Begriffs doch mit dem Worte tragisch eine ganz bestimmte, im wesentlichen einheitliche Vorstellung verbindet. Wenn jeder durch die Antigone tragisch gestimmt wird — und das ist der Fall, denn nur über die Mittel, durch die in diesem Falle der Dichter die Wirkung hervorbringt, und über die Schuld oder Unschuld will die Kontroverse nicht zur Ruhe kommen —, so ist sie tragisch wirksam. Wenn nun dann einer behauptet: Antigone erweckt wohl Rührung, auch Bewunderung, ihre Handlungsweise hat etwas Ergreifendes, auch Heroisches, aber tragisch ist sie nicht, nun, dann spricht er eine andere Sprache, und er sollte höchstens sagen: Für tragisch wirksam sollte in der Tragödie nur die durch die Sittlichkeit u. s. w. geforderte Lebensverneinung gelten. Seit Sophokles seine Antigone gedichtet hat, ist diese Schöpfung als ein Meisterwerk der Tragödie bewundert worden; noch alle Generationen haben sich erbaut und erhoben an dieser edlen Erscheinung und sind gerührt und erschüttert worden gerade durch die gewaltige Tragik, die in dem Schicksal der thebanischen Königstochter zu Tage tritt. Eine Theorie nun, die in ihrer Konsequenz zu dem wegwerfenden Urteil führt (p. 136): „Sie war also in Schuld verstrickt, sie mochte es anfangen, wie sie wollte. Oder soll etwa gerade in diesem Umstande die Schönheit des Stückes, die Tragik gesucht werden? Man mufs gestehen, eine seltsame Vorstellung von einem tragischen Helden, wenn derselbe anstatt vor die Wahl

zwischen Recht und Unrecht, in den Konflikt zwischen Gut und Schlecht oder auch Gut und Besser gestellt zu werden, vielmehr in die Lage versetzt wird, in jedem Falle des Todes schuldig werden zu müssen", oder p. 137: „Nun, Antigone ist unschuldig, und Sophokles läſst sie dennoch sterben", oder p. 450: „Antigone ist nach dem tragischen Gesetz verfehlt", eine solche Theorie hätte ihren Schöpfer stutzig machen und ihm die Frage nahe legen müssen: Ist da nicht etwa dein tragisches Gesetz verfehlt? Ist denn wirklich die allgemeine Empfindung falsch, welche die groſsartige Tragik gerade darin sieht, daſs Antigone bei ihrer religiösen und pietätvollen Anschauung in Konflikt mit der Pflicht des staatlichen Gehorsams kommen muſste oder, um allgemeiner zu sprechen, daſs edle Menschen, die sich zur That entschlieſsen, wenn sie begeistert einer hohen Idee dienen und heldenhaft beanlagt sind, notwendig in Konflikt mit anderen Ideen und Pflichten geraten müssen und daſs dieser Konflikt um so schwerer und unlöslicher ist, je ernster die beiderseitigen Pflichten zu nehmen sind, weil gewisse ethische Grundsätze und Anforderungen überhaupt keinen Kompromiſs gestatten? Wie steht es ferner mit Rüdiger von Bechlaren? Ist sein Los nicht eminent tragisch? Oder wirkt sein durch keine Schuld bedingtes furchtbares Geschick zwar im Epos tragisch, aber nicht in der Tragödie? War es wirklich nötig, daſs Dahn ihm in seiner Tragödie eine Schuld andichtete, oder hat er sich nicht, abgesehen von anderen Schwächen, gerade dadurch um die Hauptwirkung seines Stückes gebracht, in dem er doch sonst durch manchen feinen Zug, den er von der Sage abweichend hineingebracht hat, ein gutes Verständnis für die Steigerung des tragischen Effekts gezeigt hat? Und Christus? Ist sein Leiden und Sterben nicht tragisch in des Wortes eigentlichster Bedeutung? Da wird freilich sofort dekretiert: „Christus, Heilige und Märtyrer, Sokrates und andere Blutzeugen der höchsten Sittlichkeit sind vermöge ihrer Reinheit und Gröſse keine tragischen Helden, ebensowenig ein Leonidas, ein Zriny oder ähnliche Heroen der Vaterlandsliebe, insofern wir sie nur bewundern können" (p. 449). Ach nein, der Grund, warum Heilige und Märtyrer meist keine tragischen Helden sind, ist der, daſs vielen von ihnen die Martern und der Tod, die anderen Menschen als das furchtbarste Leid erscheinen, dies nicht sind, sondern eine Freude, ein Stolz, eine besondere Gnade dünken. Sehr richtig sagt Günther p. 443: Der Tod kann nur dann

tragisch wirken, wenn dem, der ihn erleidet, das Leben Wert besitzt. Auch Bettingen, Über das Wesen des Tragischen, Progr. Krefeld 1888 p. 6 sagt: „Weil man die Seelenqual bei den christlichen Märtyrern meist vermifst, indem diesen der Tod und alles Leid für ihren Glauben etwas Erwünschtes ist, die Pforte zur ewigen Glückseligkeit, deshalb eignen sich dieselben nicht für tragische Helden“. Er hätte sagen sollen: Sie eignen sich nicht für tragische Helden, insoweit ihnen der Tod u. s. w. Die ganze Klasse der Heiligen und Märtyrer ist nicht auszuschliefsen; es kommt nur darauf an, ob sie der Dichter nach der beregten Richtung hin, ohne das überlieferte Bild in sein Gegenteil zu verkehren, als den anderen Menschen gleich schildern kann. Bei Leonidas dürfte das unmöglich sein; soll er Leonidas bleiben, so mufs für ihn der Tod an der Spitze der Seinen das höchste Glück, die höchste Ehre sein. Darum ist er ungeeignet als tragischer Held, aber nicht wegen seiner Reinheit und Gröfse Der Märtyrer aber, aus dessen Brust sich die Worte entringen: Mein Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir! und: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? der steht uns auch in dieser Beziehung menschlich nahe, denn er empfindet das Leid, das ihn trifft, als solches, der flöfst uns nicht nur Bewunderung ein, sondern rührt und erschüttert uns. Wer da zweifelt, dafs Christus geeignet ist als Mittelpunkt des Interesses einer Tragödie, der wandle hin nach Oberammergau und lasse dieses Passionsspiel auf sich wirken, namentlich die Scene am Ölberg, die Begegnung mit Maria und die Kreuzigungsscene, und sein Zweifel wird behoben sein.

Aber Günther ist sich selbst nicht konsequent. Sein richtiges Gefühl verleitet ihn zu Widersprüchen mit seiner eigenen ungesunden Theorie. Er giebt selbst zu, dafs Kassandra unschuldig leidet, ebenso Ophelia, Thekla, Desdemona, auch dafs der Begriff der Tragik auf sie pafst. Aber da wird gleich wieder ein Unterschied statuiert: bei ihnen liegt nur passive Tragik vor, welche zugleich die Tragik des realen Lebens ist. Diese passive Tragik ist diejenige der sekundären Personen (p. 474); bei diesen genügt der natürliche Verlauf menschlicher Freuden wie Leiden als Erklärung ihrer Trübsal (p. 112). Dagegen die Tragik der Kunst ist die aktive, und diese haftet thatsächlich nur am Helden (p. 472). Im übrigen wirkt die passive Tragik zwar nicht tragischer, wohl aber in gewissem Sinne ergreifender (p. 475). In der That eine

grofsartige Begriffsverwirrung! Die passive Tragik wird zwar in der Tragödie, also in der Kunst, mit Recht und mit Erfolg vom Dichter verwendet, und bei einer Kassandra als sekundärer Person kann und darf den Dichter, wofern er ihr Schicksal nur auf natürliche Weise erklärt, niemals ein Tadel treffen (p. 112), aber das Tragische im Kunstsinne haftet nur am Helden! Aber da will die Rechnung mit der adäquaten Schuld, für die die Lebensverneinung die gerechte Sühne ist, wieder nicht bei Max Piccolomini stimmen; denn er ist Held, er hat sich aus freiem Entschlusse dem Feldherrn blindlings ergeben, er hat auf den eigenen Willen so lange verzichtet, bis es zu spät ist und er mit Schrecken vor einem Abgrunde steht (p. 474). Auch hier ist Günther um einen Ausweg nicht verlegen: Max ist sekundärer Held und als solcher an das Schicksal des andern gefesselt. So folgt eine Einschränkung auf die andere; Günther hätte also seinen oben erwähnten Satz, wenn er seine wirkliche Ansicht wiedergeben sollte, etwa so fassen müssen: In einer Tragödie ist tragisch im Kunstsinne wirksam nur die durch die Sittlichkeit als gerechte Sühne für eine adäquate Schuld geforderte Lebensverneinung des Hauptthelden. Aber auch zu dieser Auffassung kommt Günther nur durch allerlei Willkürlichkeiten. Da die grofsen Dichter ja zum Glück nicht nach einem Codex von Kunstregeln schaffen, so haben sie den Kunstrichtern auch nicht den Gefallen gethan, immer eine Person derartig in den Mittelpunkt der Handlung und des Interesses zu stellen, dafs sie ganz zweifelsohne als Held des Stückes dasteht und allen Ansprüchen an einen solchen genügt. Da ist es oft recht schwer, die, nebenbei bemerkt sehr müssige, Frage zu beantworten: wer ist der Held? oder gar: wer ist der Hauptheld und wer der sekundäre Held? Günther stellt in der Braut von Messina resolut Don Cesar als Haupthelden hin; natürlich, er ist ja der einzige, auf den sich die Theorie allenfalls anwenden läfst. Aber steht er wirklich so ganz im Mittelpunkt des Interesses? Schiller nennt sein Stück die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Tragisch ist das Los beider, tragischer wohl das des Don Cesar, aber nicht weil er seine Schuld mit dem Tode büfst, sondern weil die Reue und die Verzweiflung über seine schnelle That ihm neues, unermefsliches Seelenleid verursacht. Eminent tragisch ist das Los der Braut, vielleicht am tragischsten das der Mutter. Wer will hier mit der seichten Unterscheidung

von Hauptheld und sekundärer Held oder sekundärer Person kommen?

Aber auch da will es nicht stimmen, wo über das Heldentum kein Zweifel ist, wie bei der Emilia Galotti. Günther sagt selbst p. 354: „Das Stück wird stets zu den wirkungsvollsten im besten Sinne des Wortes gehören". Nun hoffentlich doch nicht blofs wegen des meisterhaften Handlungsaufbaues, der meisterhaften Charakteristik und Sprache, sondern wirkungsvoll in Hinsicht auf die Tragik. Und dennoch klagt er über die „mangelhaft entwickelte Schuld der untergehenden Heldin". Freilich ist sie mangelhaft entwickelt, und zwar deswegen, weil sie nicht existiert und sie noch nicht aufgefunden worden ist, trotzdem man mit der Lupe danach gesucht hat. Hätte Lessing eine Schuld der Emilia, die den Tod als Sühne heischte, angenommen, so hätte er sie wohl auch richtig entwickelt. Aber der Genius führte den Dichter andere Wege, als ihm der kritische Verstand gewiesen hatte. Hoffentlich wird das Märchen von der schuldvollen Liebe der Emilia zum Prinzen doch endlich einmal begraben werden. Aber was uns hier das wichtigste ist, ist das Zugeständnis, dafs das Stück trotz der mangelhaft entwickelten Schuld der untergehenden Heldin zu den wirkungsvollsten im besten Sinne des Wortes gehört. Weiter wollen wir nichts. Und wie hier, so steht es bei sehr vielen Tragödien, die höchst wirkungsvoll und Meisterwerke sind; die verhältnismäfsige Schuld fehlt ganz, oder sie ist vom Dichter mangelhaft entwickelt; man mufs sie also gegen die Intentionen des Dichters erst hineininterpretieren, oder mufs diesem sonst Gewalt anthun, indem man Motive, die der Dichter nebenbei behandelt, aus denen er selbst aber nicht die Katastrophe ableitet, ungebührlich aufbauscht und zur Hauptschuld stempelt, wie es Günther mit der Maria Stuart macht, bei der die Schuld aufserhalb des Stückes, in der schuldbeladenen Vergangenheit der Königin, gesucht wird, was der fünfte Akt völlig klar legen soll (p. 375).

Wie kommt nun Günther zu einer Theorie, unter die sich eine so verschwindend kleine Zahl der überlieferten guten Tragödien fügt? Dadurch, dafs er in den Begriff der Motivierung eine ganz willkürliche Einschränkung hineinträgt. Dafs die Tragödie den inneren Zusammenhang zwischen dem einfach vorliegenden Ereignis und den innersten Motiven seines Urhebers darstellt, wodurch jenem das Zufällige und Widersinnige genommen

wird, ist zweifellos richtig; aber das hängt nicht mit dem Begriff des Tragischen zusammen, sondern wird dadurch bedingt, dafs die Tragödie ein Drama höheren Stils ist. Dafs auch andere die Begriffe „dramatische Wirkung“ und „tragische Wirkung“ nicht richtig scheiden, wie z. B. G. Freytag, der sich in seiner Technik des Dramas die bedenkliche Äufserung gestattet: „Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster, starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht“, ändert an der Sache nichts. Dafs die Tragödie das Leid vernunftmäfsig ableiten mufs, ist ebenso richtig; aber nur deswegen, weil sie diejenige Gattung des Dramas ist, welche eine leidvolle Handlung vorführt. Dafs aber der Ausgang des Streites lediglich aus der Willensrichtung, aus dem Charakter des Helden motiviert erscheinen mufs, ist eine willkürliche und nicht einzusehende Einschränkung; man darf nur das als Forderung aufstellen, dafs die Ursachen mit in der Brust des Helden ruhen, die Willensrichtung und der Charakter des Helden auch zur Motivierung dienen. Sonst sinkt der Held zur reinen Passivität, zum reinen Schemen herab. Je mehr sein Charakter selbst entscheidend wirkt für die Handlung, in der Tragödie also für das Leid, das ihn trifft, desto mehr wird er unser Interesse auf sich konzentrieren, desto mehr wird er als Held des Stückes hervortreten; doch die übrigen Mithandelnden verlangen auch ihr Teil. Aber auch dies fällt unter den dramatischen Gesichtspunkt, nicht unter den tragischen. Genau so steht es mit dem, was Günther über die Freiheit der Selbstbestimmung sagt. Auch hier herrscht dieselbe Begriffsverwirrung. Die freie Wahl soll das Lebensprinzip der Tragik sein; ach nein! höchstens das Lebensprinzip der Dramatik. Die Stellung des Dichters zur Frage der Freiheit und Selbstbestimmung seines Helden hat G. Freytag, Technik des Dramas, richtig präzisiert mit den Worten: „Da der Dichter seine Handlung frei zur Einheit führt und diese Einheit dadurch hervorbringt, dafs er die Einzelheiten der dargestellten Begebenheiten in vernünftigen inneren Zusammenhang setzt, so ist allerdings klar, dafs sich auch die Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit, sein Verständnis des grofsen Weltzusammenhanges, seine Ansicht über Vorsehung und Schicksal in einer poetischen Erfindung ausdrücken müssen, welche Thun und Leiden eines bedeutenden Menschen in grofsen Verhältnissen aus dem Inneren

desselben herleitet". In richtige Beziehung zur Handlung setzt diese Frage v. Wilamowitz-Möllendorff, Herakles I p. 116: „Gewifs, die Tragödie ist Weltbild, und sie schildert die Menschen in ihrem Handeln und Leiden. Also mufs sie bewufst oder unbewufst die ewigen Probleme von der menschlichen Verantwortlichkeit und der göttlichen Gerechtigkeit behandeln. Aber da das Leben fortwährend sowohl für wie gegen den Determinismus, für wie gegen die Theodicee zu zeugen scheint, wird auch sein Abbild diese Widersprüche zeigen". Auch lese man hierüber die treffliche Auseinandersetzung bei H. F. Müller, Was ist tragisch? Progr. Blankenburg a. H. 1887 p. 29 ff. Der Hauptfehler liegt aber in dem Axiom: Dafs der Gute resp. der Unschuldige leidet, mufs in der Kunst beleidigend wirken. Das ist ein Satz, der aller thatsächlichen Erfahrung ins Gesicht schlägt. Wer das behauptet, hat keinen Einblick in das Gemüts- und Seelenleben des Menschen, der mag über die Kunst wohl nachgedacht haben, aber beobachtet hat er die Wirkung der Kunst resp. die der Tragödie — denn diese ist gemeint — auf die Herzen der Menschen nicht. Die Gründe dafür anzugeben, warum oder unter welchen Umständen das Leid des Unschuldigen in der Tragödie nicht beleidigend wirkt, ist jetzt nicht der Ort; hier handelt es sich zunächst um die behauptete Thatsache. Könnte diese zugegeben werden, so müfsten wir alle anderen Sätze einschliefslich der adäquaten Schuld einräumen; so aber stürzt das ganze Gebäude zusammen, es sind folgerichtige Schlüsse aufgebaut auf einer falschen Prämisse. Nur eines müssen wir noch betonen. Selbst zugegeben, dafs das Leid des Unschuldigen in der Tragödie beleidigend wirkt, dafs also das Unterliegen des Helden eine gerechte Sühne für eine verhältnismäfsige Schuld darstellt, dafs die Schuld die condicio sine qua non für die mit dem Untergange des Helden abschliefsende Tragödie ist, so folgt daraus noch lange nicht, dafs damit der Begriff des Tragischen gewonnen ist. Das ist wieder eine Begriffsverwirrung. Man könnte daraus nur schliefsen, dafs Schuld und ausgleichende Gerechtigkeit notwendige Kompensationen des Tragischen sind, wenn es künstlerisch befriedigend wirken soll. Denn Gerechtigkeit und Tragik sind zwei himmelweit von einander verschiedene Begriffe, und von Tragik der poetischen Gerechtigkeit zu sprechen, wie es Günther p. 151 thut, ist ein heilloser Unsinn. Das führt uns nun auf die Frage der Kompensation, und da werden wir sehen, dafs es

auch hier falsch ist, dieselbe nur und ausschliefslich in der Gerechtigkeit zu suchen.

Die tragische Stimmung wird durch ein Leid hervorgerufen, gerade so wie die traurige und die mitleidige, aus welchen beiden sie sich im wesentlichen zusammensetzt. Beide Stimmungen sind in dem tragischen Gefühl potenziert. Das Leid mufs einerseits so stark sein, dafs es uns gewaltig erregt, im Innersten ergreift und erschüttert, andererseits so geartet, dafs es unser Mitleid in Rührung und Wehmut verwandelt. Keins von beiden allein genügt; das erste mufs durch das zweite gemildert werden, damit das Häfsliche, Abstofsende, Anwidernde, Krasse ausgeschlossen bleibt, das zweite durch das erste gekräftigt werden, damit das Gefühl nicht zur Rührseligkeit verweichlicht wird. Da aber der Mensch durch eigenes Leid wohl traurig, aber nicht mitleidig gestimmt oder wehmütig gerührt wird, so empfinden wir auch die tragische Stimmung nur bei dem Leid anderer. Wohl aber sprechen wir von einem tragischen Lose; das ist ein solches, welches bei anderen die tragische Stimmung erregt. Bei der Kompliziertheit des Begriffs ist eine scharfe Definition schwierig, und gerade die vielen verunglückten Definitionen haben so viel Verwirrung angerichtet. Die meisten sind entweder einseitig oder bringen vieles hinein, was in den Begriff des Tragischen nicht gehört und nur unter gewissen Verhältnissen dazu dient, tragische Stimmung zu erzielen. Da nun Mitleid, Rührung, Wehmut unter die gemischten Gefühle gehören, d. h. diejenigen, welche mit dem Schmerzgefühl doch auch zugleich ein gewisses Lustgefühl verbinden, so mufs sich diese Mischung auch in der tragischen Stimmung wiederfinden, und in der That sprechen wir sowohl von tragischem Schmerz als von tragischer Lust, während der Begriff traurige Lust nicht existiert. Bei alledem überwiegt in der tragischen Stimmung immerhin das Schmerzgefühl, nur ist es gemildert durch das Wohlthuende, das im Mitleid, in der Rührung, in der Wehmut liegt, und je mehr bei einem erschütternden Leide diejenigen Faktoren zu Tage treten, welche dieses wohlthuende Gefühl hervorrufen, desto mehr tritt bei der Betrachtung des Leids das Bittere zurück. Trotzdem bleibt es ein Schmerzgefühl. Darum erscheint das tragische Leid von vornherein wie jedes andere dem unbefangenen Menschen als etwas Zweckwidriges, als etwas Unvollkommenes. Der Dichter, der nun gerade durch Vorführung des gröfsten, erschütterndsten Leids

dem Hörer einen Kunstgenufs, eine künstlerische Befriedigung, ein Lustgefühl bereiten will, wird also zunächst alles das mitverwenden, was im realen Leben eine Kompensation des Schmerzgefühhls giebt, dann aber auch die Mittel benützen, welche ihm seine Kunst an die Hand giebt, und deren sind schier unzählige. Schiller hat in seinen beiden Aufsätzen: 'Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen' und 'Über die tragische Kunst' die einschlägigen Fragen besprochen, neuere Untersuchungen, wie z. B. die von Scherer in seiner Poetik p. 103ff. niedergelegten, haben einiges hinzugefügt über die Mittel, die den Trank der tragischen Erkenntnis zu versüfsen im Stande sind (cf. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker[4] II, 198), ohne dafs diese Darstellungen Anspruch auf Vollzähligkeit machen können. Der Tragiker wird auch nicht bei jedem Stoff von allen diesen Mitteln Gebrauch machen, sondern nur von denjenigen, die sich ungekünstelt mit dem Gegenstand der Handlung vereinigen lassen. Je nach dem Bildungsgrade, der Charakteranlage, der Gemütsrichtung, der religiösen Auffassung werden diese Mittel verschieden stark wirken, ganz wirkungslos wird keines sein. Die zauberhafte Gewalt, die der Anblick eines schweren Leids auf den Menschen ausübt, des materiellen Leids auf den ungebildeten, des seelischen Leids in höherem Grade auf den gebildeten, die damit verbundene Aufregung und Spannung, das beruhigende Bewufstsein, dafs wir es nicht sind, die leiden, und das erfreuende Gefühl der Sicherheit, das aus einer Vergleichung unseres Zustandes mit der wahrgenommenen Gefahr entspringt, was Schiller mit Unrecht als Quelle des Lustgefühls leugnet, das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit, und die Freude über die eigene mitleidige Regung, die uns als eine sittliche Pflicht erscheint, das Empfinden, dafs neben den furchtbaren Schicksalen die kleinen Leiden des Lebens verschwinden, also ein gewisses Gefühl der Zufriedenheit mit dem eigenen Lose, das erhöhte Gefühl der Daseinsfreude oder die Lust an stark beschäftigten Kräften, wie Schiller sagt, die durch die Erregung der Leidenschaft erzeugt wird, der Anblick der Erlösung von einem unsäglichen Leid durch den Tod, die Heldenhaftigkeit, mit der das Leid übernommen und ertragen wird, die Erkenntnis, dafs das Leid zur sittlichen Läuterung der Leidenden beiträgt oder in Glück umschlägt, vielleicht auch direkt sein Glück herbeiführt, die tröstliche Hoffnung, dafs es eine gütige Gottheit zuletzt doch zu

2*

gutem Ende führen wird, das Gefühl der Bewunderung für einen Helden, der sich für eine hohe sittliche Idee, seine Überzeugung, seine Ehre, für Ruhm, für das Wohl der Menschheit opfert, der Sieg der Idee, wenn auch der Träger derselben unterliegt, die Überzeugung von der Notwendigkeit des Leids, damit höhere Zwecke erreicht werden, die Einsicht in eine höhere Ordnung des Weltlaufs, die sich auch des Leids bedient, die Erkenntnis, dafs der Leidende sich das Leid selbst durch sein Handeln zugezogen hat teils aus mangelnder Einsicht, teils aus sittlicher Verschuldung, die Freude über die Gerechtigkeit, die für die Schuld eine sühnende Strafe auferlegt hat, unter Umständen sogar eine verhältnismäfsige, das alles und gewifs noch vieles andere sind Kompensationen, die uns das Leid, das wir bei dem Leid anderer empfinden, erträglicher machen und versüfsen. Dazu kommen für den Dramatiker teils neue Motive, teils kann er die im realen Leben wirkenden reicher und wirksamer gestalten. Er fügt die Freude hinzu, die uns eine nachahmende Handlung einflöfst, er fügt die künstlerische Form hinzu, die uns über vieles, was an sich unschön ist oder gar zu schmerzlich berühren würde, hinwegtäuscht — namentlich gehört hierher die Schönheit der Diktion —, er regt die Phantasie lebhafter an, als es die Wirklichkeit vermag, er giebt die Motivierung des Leids aus den obwaltenden Umständen wie aus dem Charakter der handelnden Personen, er scheidet alles aus, was der Einheit und Abgeschlossenheit der Handlung Abbruch thun könnte, er ergötzt und fesselt den Verstand durch den künstlerischen Aufbau der Handlung, er erfreut durch den Reichtum schöner Gedanken und teils blendender teils tiefsinniger Sentenzen, er stellt bedeutsame Probleme auf, die unsere Vernunft andauernd beschäftigen, er stellt das Leid als gerechte Sühne für eine grofse Schuld hin, er führt uns eine poetische Gerechtigkeit vor, wo uns die kalt abmessende, für eine verhältnismäfsige Schuld verhältnismäfsige Strafe verlangende prosaische Gerechtigkeit im Stich läfst, und vermag durch diese poetische Gerechtigkeit für das unverhältnismäfsige Leid die rechte Versöhnung zu gewähren, so dafs er den Hörer trotz allen Schmerzgefühls, trotz aller Dissonanz, die die einzelne Phase der Handlung erzeugt, am Schlufs gehoben und geläutert, befriedigt und harmonisch gestimmt entläfst. Für alle diese Mittel, über die der Dichter verfügt, die er aber naturgemäfs nicht alle in jedem Stücke anwendet, liegen

Belege in Beispielen zahlreich vor; nur für die Mannigfaltigkeit, mit der er dem Gerechtigkeitsgefühl Genüge thun kann, mögen einige Beispiele angeführt werden. Das Leid, das sich Ajax durch den Selbstmord als Sühne der von ihm selbst im Wahnsinn verletzten Ehre anthut, erscheint uns zu krafs, zu erschütternd, vielleicht auch nicht ausreichend motiviert, aber die Sage gebot den Ausgang. Sophokles versöhnt den Hörer und wird dem Helden gerecht durch die warme Anerkennung und Ehre, die ihm aus dem Munde seines Gegners, des Odysseus, gezollt wird, und die ehrende Bestattung, ein wahrhaft schöner Zug des edel denkenden Dichters. Goethe läfst im ersten Teil des Faust der Gerechtigkeit freien Lauf, aber sein poetischer Sinn konnte dadurch nicht befriedigt werden; wie ungleich schöner, wie poetischer, wie versöhnender wirkt der Schlufs durch das eine Wort „Gerettet", das er dem grausig erschütternden „Gerichtet" hinzufügt. Da haben wir poetische Gerechtigkeit im Gegensatz zur juridischen. Dasselbe poetisch so verwertbare Motiv der Gnade finden wir im zweiten Teil am Schlufs verwendet: der schuldbeladene Faust würde vor einem Forum menschlicher Richter schwerlich Gnade finden; wie anders und doch wie versöhnend im Reich der Poesie! Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. Lessing läfst den Vater die eigene Tochter ermorden, um ihre Unschuld vor der Gewalt des wollüstigen Tyrannen zu schützen. Trotz der rührenden Worte: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert", würden wir unbefriedigt von dannen gehen, wenn nicht Lessing in musterhafter Weise in der kurzen letzten Scene die Harmonie hergestellt hätte. Durch die wenigen Worte des Odoardo: „Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!", durch die nur in Gebärden angedeutete Verzweiflung des Prinzen und dessen eines Wort „Elender!", das er Marinelli entgegenschleudert, sind der Prinz und Marinelli die Gerichteten. Die scheinbar unterliegende Emilia ist Siegerin, die scheinbaren Sieger sind die Besiegten. Maria Stuart erleidet den Tod durchs Schaffot als Opfer der Rachsucht der Elisabeth. Nach dem Gange der Handlung im Stück ist es eine Ungerechtigkeit, aber der Stoff verlangte diesen Ausgang. Wie wunderbar fein hat Schiller diese Dissonanz gelöst, indem er Maria selbst den Tod als Sühne ihrer früheren Schuld auf sich nehmen läfst! „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abzubüfsen". Und

in der letzten Scene, die für den letzten Eindruck entscheidend ist, erscheint Elisabeth als die Gerichtete, wie Marinelli bei Lessing. Egmont stirbt als Opfer der Tyrannei, ein Märtyrer der Freiheit. Schmerzlich berührt sind wir durch den Tod dieser strahlenden, sympathischen Erscheinung, empört über den Sieg der rohen Gewalt und der Tyrannei über Recht und Freiheit. Doch das Gefühl der schreienden Ungerechtigkeit ist nicht das letzte, mit dem wir entlassen werden. Die Idee der Freiheit gelangt zum Siege; was im realen Leben nur als Hoffnung, die sich in ferner Zukunft erfüllen wird, in der Vorstellung lebt, das tritt hier in leibhaftige Erscheinung: verkörpert tritt die Freiheit in himmlischem Gewande, von Klarheit umflossen vor unser Auge und reicht Egmont den Lorbeerkranz, und mit einer Siegessymphonie läfst Goethe das Stück schliefsen. Das ist die poetische Gerechtigkeit, die uns über die reale Ungerechtigkeit hinwegtäuscht.

Wenn daher v. Wilamowitz-Möllendorff, Herakles I in seiner sonst sehr schätzenswerten Auseinandersetzung über moderne Vorurteile p. 117 sagt: „Vollends die sogenannte poetische Gerechtigkeit ist ja überhaupt nur für den Pöbel da, der den Schlufs des Lear nicht verträgt, Hamlet auf den Thron führt und die Wahlverwandtschaften unmoralisch findet", so ist das eine sehr verkehrte Ansicht; sie wird als Kompensation für das Tragische vielfach angewendet, wenn der Ausgang der Handlung trotz aller trefflichen Motivierung aus dem Charakter der handelnden Personen, trotz aller künstlerischen Form u. s. w. unser Gerechtigkeitsgefühl zu krafs beleidigen würde. Aber sie ist nur eine aus der grofsen Zahl der dem Dichter zu Gebot stehenden Kompensationen; sie zu identifizieren mit der Gerechtigkeit, die für adäquate Schuld adäquate Sühne verlangt, verrät wenig Einsicht in die einschlägigen Begriffe, und gar in eine solche Art Gerechtigkeit das Wesen der Tragik zu verlegen, eine starke Begriffsverwirrung.

Nach diesen Deduktionen ist es klar, dafs wir die Sätze: 'die Tragödie führt die Sittlichkeit in der Erscheinungswelt zum Siege, indem sie den Zwiespalt zwischen sinnlichem und sittlichem Prinzip versöhnt, die tragische Lust besteht in der höheren Einsicht in den notwendigen und allgerechten Zusammenhang der Weltordnung, die Tragödie ist die dramatische Durchführung eines Rührung und Erschütterung erregenden Konflikts nach

Mafsgabe des Charakters des Helden und den Gesetzen einer vernünftigen Weltordnung' als einseitig verwerfen müssen. Die Tragödie kann das unter Umständen wohl leisten, sie mufs es aber nicht leisten, und auf keinen Fall darf man diesen einen Punkt zum Kriterium der wahren Tragödie machen und solche Tragödien, die dieses eine Erfordernis nicht erfüllen, für in der Tragik verfehlt halten[1]).

Sollte nun Äschylus wirklich den Güntherschen Anforderungen entsprechen, so könnten wir natürlich nicht zugeben, dafs in ihm der Begriff des Tragischen verkörpert ist, denn dieser Begriff ist ja eben falsch entwickelt. Wohl aber müfsten wir zu dem Urteile kommen, dafs er ein sehr einseitiger Dichter gewesen sei und sich die schönsten tragischen Motive habe entgehen lassen. Zum Glück ist das nicht der Fall, und das soll die nachfolgende Analyse der einzelnen Tragödien nach Inhalt und Wirkung erweisen, wobei wir besonders darauf achten wollen, ob es wahr ist, dafs Äschylus eine einheitliche, klar und konsequent durchgeführte Weltanschauung offenbart, dafs sein Zeus stets und überall der allmächtige, allweise, allgütige und allgerechte Gott ist, dafs der Mensch bei ihm die volle Freiheit des Handelns besitzt, dafs das Unglück bei ihm stets nur die Folge eigener Schuld ist, dafs der Schicksalsbegriff überwunden ist, dafs er die Vorstellungen vom Neid der Götter und Geschlechtsfluch abweist, dafs es sein besonderes Bestreben gewesen ist, die niederen Vorstellungen des Volks zu läutern, dafs er den Inhalt seiner Tragödien nur als Mittel benutzt hat, um gewisse höhere Ideen an ihnen zur Darstellung zu bringen.

Auch über die Bühnenverhältnisse mögen einige Worte einleitungsweise vorausgeschickt werden. Man ist bis vor kurzem allgemein der Ansicht gefolgt, dafs es in Athen im 5. Jahrh. ein ständiges Theater gegeben habe und dafs dieses Theater aufser dem Zuschauerraum einen Platz für die Gesänge und Tänze des Chors, die sogenannte Orchestra, und von diesem geschieden einen erhöhten Raum für die agierenden Schauspieler, die Bühne, gehabt habe, welch letztere man sich nach hinten zu durch eine

---

1) Wenn in vorstehendem weder auf die Untersuchungen des Aristoteles noch auf die Lessings speziell eingegangen worden ist, so wird das der Kenner der einschlägigen Fragen damit entschuldigen, dafs sonst bei jedem Satze ein Eingehen auf die endlosen Kontroversen nötig gewesen wäre.

Bühnenhinterwand, die zugleich die Front des Bühnengebäudes gewesen, abgeschlossen und von der Orchestra durch eine Bühnenvorderwand, die Hyposkenionswand, getrennt dachte. Diese Auffassung gründete sich wesentlich auf die Darstellungen, welche Vitruv und Pollux von dem griechischen Theater gemacht haben. Das letzte Decennium hat aber einige Hypothesen gezeitigt, die, wenn sie richtig sind, unsere bisherigen Anschauungen über griechisches Bühnenwesen vollständig umzuändern geeignet sind. v. Wilamowitz, Die Bühne des Äschylus, Hermes 21, 597 ff. sucht aus den Zeugnissen des Altertums zu erweisen, dafs es zur Aufnahme der Zuschauer bis 330 in Athen kein festes Bauwerk, sondern nur für den einzelnen Fall errichtete Gerüste, *ἴκρια*, gegeben habe, dafs ferner die vier älteren äschyleischen Stücke, die Perser, die Sieben gegen Theben, die Schutzflehenden und der Prometheus noch in der Orchestra selbst dargestellt worden seien, dafs für die Schauspieler eine Estrade als *λογεῖον* inmitten der Orchestra, und für die Zuschauer ringsumher Gerüste errichtet worden seien, dafs dagegen von einer Bühnenhinterwand in dieser Periode des äschyleischen Schaffens noch nicht die Rede sei. Die Bühne mit der Bühnenhinterwand sei erst nach 468, wahrscheinlich erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden. Diese Hypothese ist von B. Todt, Noch einmal die Bühne des Äschylus, Philologus 48, p. 505 ff. mit zum Teil unwiderleglichen Gründen bekämpft worden. Hier sei deshalb nur darauf hingewiesen, dafs Wilamowitz durch seine eigenen Deduktionen vor einem Teil seiner Schlufsfolgerung hätte bewahrt werden sollen. Er führt, indem er die Tragödie aus dem Rundtanz herleitet, vollkommen richtig folgendes aus: „Ein weiterer Schritt, mit welchem die Alten das Drama entstanden glaubten, ist der, dafs ein kostümierter Sprecher neben den kostümierten Sängern auftritt. War der kreisrunde Tanzplatz gegeben, so lag nichts näher, als den Sprecher durch die Tänzer umkreisen zu lassen, und mindestens eine Nötigung, die Anlage des Tanzplatzes von Grund aus zu ändern, lag nicht vor. Dazu kam es erst, als der zweite Schauspieler auftrat, als eine Handlung dargestellt ward, also durch Äschylus. Wenn nun zwei Sprecher auf der Bühne (sc. dem Platz der Sprecher) miteinander stritten, so drängte notwendig das Publikum nach der Stirnseite dieser Gruppe; auch die schweigenden Tänzer mufsten sich dahin drängen, wo sie die Redenden ansehen

konnten. So ward der Kreis von selbst immer mehr zum Halbkreise. Früher oder später mufste dann die Rücksicht auf die Akustik und auf die Silhouette der Schauspielergruppen die Dichter und Chormeister dazu führen, die nunmehr verlassene Hälfte des Kreises mit einer Bretterwand abzuschliefsen". Das alles ist unwiderlegbar. Nun haben wir in den erwähnten vier äschyleischen Stücken zwei Schauspieler, die mit einander agieren, wir haben eine Handlung, folglich gilt die richtig erkannte Notwendigkeit der Änderung der Zuschauerplätze und des Standpunkts des Chores gegenüber den Schauspielern schon für jene Stücke (cf. A. Müller, Die neueren Arbeiten auf dem Gebiete des griechischen Bühnenwesens, Philologus 6. Supplementband p. 11). Ringsum konnten die Gerüste für die Zuschauer unmöglich mehr errichtet sein aus den von Wilamowitz selbst entwickelten Gründen, die Hälfte des Publikums hätte nichts gesehen und nichts verstanden. Aber auch in der Mitte der Orchestra konnte die Estrade nicht mehr stehen, sie mufste wenigstens an den Rand derselben zurückgezogen werden, sonst hätte selbst der Halbkreis noch verkleinert werden müssen. Aber Wilamowitz sucht gerade nachzuweisen, dafs die vier älteren Stücke des Äschylus seine durch Vermutung konstruierte Form des alten centralen Schauplatzes zeigen. Wir werden also auch darauf zu achten haben, ob die in den genannten Tragödien enthaltenen scenischen Andeutungen geeignet sind, die Hypothese zu stützen.

Eine andere Auffassung hat Höpken in seiner Schrift De theatro Attico saeculi a. Chr. V. Bonn 1884 niedergelegt. In ältester Zeit habe der Schauspieler inmitten des Chors gestanden, auf einer *mensa, quae appellabatur* θυμέλη (p. 5). Noch bei Phrynichos sei das der Fall gewesen. Äschylus habe dann die Thymele oder das Logeion, was dasselbe bedeute, mit der Orchestra auf gleiches Niveau gebracht, weil das Auf- und Absteigen der Schauspieler beschwerlich gewesen sei, und habe zugleich den Kothurn vergröfsert, *ut actores ubicunque agere et inter choreutas dignosci possent* (p. 11). Seine Erfindung sei es, dafs die Schauspieler nicht nur auf dem Logeion, sondern überall hätten agieren können (p. 10). Eine Bühne leugnet Höpken nicht geradezu, aber *in scaena vel in proscaenio* sei nur dann gespielt worden, wenn die handelnden Personen sich unmittelbar vor der Dekoration resp. dem scenischen Apparat befunden

hätten. Sonst hätten sich die Schauspieler in der Orchestra aufgehalten, und zwar nahe an den Zuschauern. Daher sei das Wort des Pollux: *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ* falsch. Erst als der Chor eingeschlafen sei, also zur Zeit der neueren attischen Komödie, sei der Spielplatz auf das Proscenium verlegt worden (p. 25).

Die dieser Auffassung entgegenstehenden Textesstellen der Dramatiker finden in der Schrift nicht die genügende Beachtung; die mangelnde Beweiskraft der von Höpken herangezogenen Stellen der Dichter wie der Scholiasten haben Niejahr, De Pollucis loco qui ad rem scaenicam spectat, Progr. Greifswald 1885, und A. Müller, Philologischer Anzeiger 15, p. 525 ff. hervorgehoben. Wir würden uns daher nicht für verpflichtet halten, die äschyleischen Tragödien auch auf diese Hypothese hin zu prüfen, wenn nicht Dörpfeld auf völlig anderem Wege, nämlich durch die Untersuchung der Theaterüberreste von Epidauros, Athen und Oropos, zu ähnlichen Ergebnissen gekommen wäre. Dieselben sind in Baumeisters Denkmälern des klassischen Altertums von Kawerau in dem Artikel 'Theatergebäude' niedergelegt worden.

Zunächst berühren sich die Resultate der Dörpfeldschen Untersuchungen mit den von Wilamowitz aus schriftlichen Zeugnissen eruierten Ansichten über das erste steinerne Theater zu Athen. Es heifst bei Kawerau a. a. O. p. 1734: „Ein steinernes Dionysostheater mit steinernen Sitzstufen und einem festen Bühnengebäude kennen wir erst aus lykurgischer Zeit“, p. 1736: „Die ältesten erhaltenen Reste eines Skenengebäudes gehören, soweit sich aus technischen Merkmalen schliefsen läfst, bereits dem 4. Jahrhundert, also der Zeit Lykurgs an“, ibid.: „Auf Grund der architektonischen Untersuchung mufs angenommen werden, dafs vor der Zeit des Lykurgos überhaupt kein festes Skenengebäude existiert hat“. Diese letzte Annahme scheint übereilt: es ist schwer glaublich, dafs Athen in dieser Beziehung anderen Städten hätte nachstehen sollen; doch da sich aus den Tragödien des Äschylus für diese Frage nichts entnehmen läfst, wir aber lediglich diese selbst in den nachfolgenden Untersuchungen sprechen lassen wollen, so können wir diesen Punkt auf sich beruhen lassen. Anders steht es mit dem zweiten Teil der Ansichten Dörpfelds, in welchem er die Höpkensche Hypothese stützt. p. 1733 des genannten Aufsatzes lesen wir: „Die wenigen

Monumente, bei welchen Reste des griechischen Bühnengebäudes erhalten und erkannt sind, zeigen mit Sicherheit, dafs in älterer Zeit eine Bühne, wie sie Vitruv schildert, nicht existiert hat, dafs mithin auch eine Trennung von Schauspielern und Chor, wobei für jene die erhöhte Bühne, für diesen die Orchestra als Spielplatz galt, nicht statthatte". Ja gleich darauf wird von der Nicht-Existenz der griechischen Bühne gesprochen. Zu diesem Resultat ist Dörpfeld dadurch gekommen, dafs er die Wand, welche man bisher für die Bühnenvorderwand oder Hyposkenionswand gehalten hat und welche sich in Epidauros in einem Abstand von 2,41 m von dem eigentlichen Bühnengebäude, der σκηνή, und in einer Höhe von 3,55 m vorgefunden hat, für eine dem Bühnengebäude vorgesetzte Dekorationswand, das Proskenion, erklärt. „Diese Wand ist eben nicht die Vorderwand der Bühne, sondern das Proskenion, der dekorierte Hintergrund für das Spiel, das sich vor ihm in der Orchestra bewegt". „Die Schwelle liegt auf gleichem Niveau mit dem Orchestrafufsboden". „Eine Treppe, welche den Verkehr zwischen dem Chor in der Orchestra und den Schauspielern auf der Bühne vermittelt hätte, ist nirgends erhalten und sicherlich nicht vorhanden gewesen" (p. 1739). „Das Logeion ist derjenige Teil der Orchestra, welcher vor dem Proskenion liegt und den Standplatz der Schauspieler bildet", Dörpfeld, Berliner philol. Wochenschrift 1891, Sp. 419. Die fragliche Wand für die Vorderwand des Logeions zu halten, soll deshalb unmöglich sein, weil sich dann für die Bühne eine unverhältnismäfsige Höhe und eine zu geringe Tiefe ergäbe. Was andere bisher für und wider diese Hypothese vorgebracht haben, ist in der erwähnten Arbeit von A. Müller, Philologus 6. Suppl. aufgeführt. Hier sei zunächst nur bemerkt, dafs Reisch weit über das Ziel hinausschiefst, wenn er in seiner Besprechung von Müllers Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer in der Zeitschr. f. österr. Gymn. 1887 p. 282 sagt: „Wieder einmal haben die Steine geredet: gern oder ungern — wir müssen uns entschliefsen, der neuen Lehre zu folgen und die alten, in langer Gewohnheit vertraut gewordenen Vorurteile von uns zu werfen". So weit sind wir noch lange nicht. Zunächst haben andere Archäologen und Architekten andere Auffassungen; man vgl. hierzu die Bemerkung von Öhmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer p. 210 A. 1 und den von der englischen Schule in Athen veröffentlichten Bericht über die Ausgrabungen am Theater zu

Megalopolis, mitgeteilt von A. Müller p. 106. Hier stehen vorderhand Behauptungen gegen Behauptungen. Aber selbst wenn Dörpfelds Deutung der fraglichen Wand richtig ist und wenn es wahr ist, dafs es vor 330 kein festes Theater gegeben hat, so läfst sich auf die Beschaffenheit des ad hoc errichteten Bühnengebäudes der äschyleischen Zeit gar nichts schliefsen. Auch aus der Thatsache, dafs im Dionysostheater von einem Bühnengerüst keine Spur erhalten und nirgends eine Treppe aufgefunden worden ist, welche den Verkehr zwischen dem Chor in der Orchestra und den Schauspielern auf der Bühne hätte vermitteln können, ist kein Rückschlufs gestattet. Wir können aus den Ergebnissen der Ausgrabungen nur das negative Resultat entnehmen, dafs wir uns für das Verständnis der athenischen Bühne zu Äschylus' Zeit nicht auf die erhaltenen Theaterreste berufen dürfen. Um so gröfseres Gewicht ist den Dichtungen selbst beizumessen; sie können uns allein über die Frage aufklären, ob Äschylus seine Schauspieler auf gleichem Niveau mit dem Chor hat spielen lassen, ob Orchestra und Sprechplatz der Schauspieler räumlich getrennt gewesen sind, und im bejahenden Falle, ob eine erhöhte Bühne vorhanden gewesen ist. Auch über diese Gesichtspunkte sollen im folgenden die Tragödien des Äschylus befragt werden.

Die Sieben gegen Theben.

Wir beginnen mit den Sieben gegen Theben, einer Tragödie, die mit Laios und Ödipus zusammen eine Trilogie gebildet hat, derart dafs sie das Schlufsstück war, aber keineswegs nur ein letzter Akt, sondern eine volle, selbständige Tragödie mit eigener Exposition, aus sich heraus vollständig zu verstehen und durch sich allein wirkend, so dafs wir die untergegangenen ersten beiden Tragödien für das Verständnis nicht brauchen. Nur der Schlufs weist über die einheitliche Handlung hinaus und eröffnet uns einen Hinblick auf eine neue Handlung, so dafs man lange geglaubt hat, das Stück müsse das Mittelstück der Trilogie gewesen sein, bis die Auffindung der Didaskalie in einem Scholion dieser Meinung ein Ende machte, zugleich ein Beweis, wie sehr in der Trilogiefrage die sogenannten inneren Gründe irre führen können, wie genau dasselbe auch von der Zeitbestimmung der einzelnen Tragödien gilt. Aus Laios und Ödipus ist uns nichts von Belang erhalten, von Laios nur einzelne Worte, dem Ödipus gehören vielleicht drei in den Fragmenten erhaltene Zeilen an, aus denen wir aber weder über die Stücke selbst noch über ihre Stellung zu den Sieben etwas Bedeutsames schliefsen können. Dafs natürlich die bekannten trauervollen Geschicke des Laios und des Ödipus in ihnen behandelt worden sind und der Fluch des Labdakidenhauses sich als einheitlicher Faden durch die ganze Trilogie hindurchgezogen hat, kann als selbstverständlich gelten. Wäre es Sitte gewesen, vier volle Tragödien hinter einander aufzuführen, so hätte Äschylus wohl eine Tetralogie resp. mit Einrechnung des Satyrdramas eine Pentalogie aus dem Stoff geschaffen, denn zur Ruhe war der Fluch des Hauses mit dem Untergange der Brüder noch nicht gekommen. Dafs aber Äschylus die Form der einheitlichen Trilogie nicht deshalb gewählt haben sollte, weil drei Generationen desselben Hauses von furchtbarem Schicksal heimgesucht worden sind, welches die

Sage einheitlich verband, sondern weil er in der Trilogie diejenige Kunstform entdeckt hätte, durch die er eine schwere Überhebung, die eintretende Verwirrung der zu Recht bestehenden Ordnung und die sühnende Ausgleichung dieser letzteren (Günther p. 67) als die natürlichen Teile seines Kunstwerks hätte darstellen können, wird man uns gestatten müssen zu bezweifeln, da wir in der äschyleischen Ödipodie, soweit sie uns vorliegt, auch nicht die geringste Handhabe dafür haben. Äschylus deutet uns in den Sieben v. 728[1]) eine Übertretung, meinethalben auch Schuld aus alter Zeit, die bis ins dritte Glied wirkt, an, eine παλαιγενὴς παρβασία ὠκύποινος oder auch ὀξύποινος. Laios ist durch das Orakel vor Nachkommenschaft gewarnt worden: θνάσκοντα γέννας ἄτερ σώζειν πόλιν, aber er folgt dem Orakel nicht, er erzeugt sich selbst den Tod. Den Schuldjägern kann das natürlich nicht genügen; die Vernachlässigung einer Warnung des Orakels, selbst einer dreimaligen (v. 731), kann ein so furchtbares Los, vom eigenen Sohn erschlagen zu werden, nicht voll motivieren. Es muſs also ein ungeheurer Frevel des Laios entdeckt werden. Da bietet sich eine Stelle des Athenäus als bequemer Hebel dar, bei dem man ansetzen kann. Er erwähnt XIII, 603 F, wo er über den Ursprung der Knabenliebe spricht, daſs Timäus erzähle, sie sei von den Kretern zu den Griechen gekommen, andere aber sagten, Laios habe mit solcher Liebe den Anfang gemacht, als er bei Pelops zu Gaste gewesen sei; da habe er Liebe gefaſst zu dessen Sohn Chrysippus, habe ihn geraubt und mit sich nach Theben genommen. Flugs wird daraus geschlossen, Äschylus habe dies Motiv im Laios benutzt und als πρώταρχος ἄτη, als Urschuld, zum Ausgang der Handlung für seine ganze Trilogie benutzt. Nebenbei bemerkt, dachten doch die Athener über diesen Punkt ganz anders als wir; es ist doch sehr fraglich, ob sie dies Motiv als ausreichend anerkannt hätten. Charakteristisch ist nun die Art, wie solche ganz unsicheren Punkte zur Gewiſsheit erhoben werden. p. 32 in der gedrängten Inhaltsangabe sagt Günther über Laios und Ödipus: „Die Schuld des Laios (durch den Raub des Chrysippus?), Verbot der Ehe gegen ihn, die unbewuſsten (?) Frevel des Ödipus“. Was soll das Fragezeichen hinter Chrysippus? Offenbar andeuten, daſs die

---

1) Anm. Die Citate aus Äschylus beziehen sich sämtlich auf die Ausgabe von Wecklein, Berlin 1885.

Sache zweifelhaft ist. p. 67, wo von den drei natürlichen Teilen der äschyleischen Trilogie die Rede ist, wird ohne weiteres erklärt: „Laios lädt durch Knabenverführung Schmach auf sein Geschlecht, in der gottverhafsten Nachkommenschaft wuchert das Verbrechen, in Selbstentzweiung und Wechselmord findet diese ihren Untergang“. Jetzt ist schon der Zweifel stillschweigend beseitigt. p. 118 heifst es aber gar: „Die Schuld des Laios, welcher des ersten Stückes Held war, bildet unzweifelhaft der Raub des Chrysippus. Wenn Athenäus (601 A und 602 E) sagt, Äschylus habe zuerst die Knabenliebe in seinen Tragödien erwähnt, wo wäre dazu so sehr der Platz gewesen wie hier?“ Nun steht aber leider an den citierten Stellen nichts davon im Athenäus. Die erste Stelle lautet: *οὕτω δ' ἐναγώνιος ἦν ἡ περὶ τὰ ἐρωτικὰ πραγματεία, καὶ οὐδεὶς ἡγεῖτο φορτικοὺς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὢν ποιητὴς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θέατρα διὰ τῶν τραγῳδιῶν τοὺς ἔρωτας, ὃ μὲν τὸν Ἀχιλλέως πρὸς Πάτροκλον, ὃ δ' ἐν τῇ Νιόβῃ τὸν τῶν παίδων*, die zweite: *Αἰσχύλος τε καὶ Σοφοκλῆς ἀναφανδὸν ἔφασαν, ὃ μὲν Μυρμιδόσι· σέβας δὲ μηρῶν ἁγνὸν οὐκ ἐπῃδέσω, ὢ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλημάτων, ὃ δ' ἐν Κολχίσι περὶ Γανυμήδους τινὰ λόγον ποιούμενος· μηροῖς ὑπαίθων τὴν Διὸς τυραννίδα.* Dafs Äschylus zuerst die Knabenliebe in seinen Tragödien erwähnt, steht überhaupt nicht da, wohl aber mit ausdrücklichen Worten, dafs dies Motiv von ihm in den Myrmidonen benutzt worden sei. Wenn man sich auf eine Stelle eines Schriftstellers beruft, so soll man dem Leser nichts vorreden, in der Hoffnung, dafs er die Stelle nicht nachlesen wird. Oder hat Günther die Stelle selbst nicht aufgeschlagen und auf Treu und Glauben hingenommen, was andere, z. B. Kruse, De Aeschyli Oedipodea, herausgelesen haben? Beides ist in hohem Grade bedenklich. Auf diese Weise konstruiert man sich den Inhalt und die Hauptmotive der verloren gegangenen Stücke und stellt den Satz auf: „Äschylus kann wesentlich nur aus seiner Trilogie verstanden werden“ (p. 297). (Über den Raub des Chrysippus vgl. auch Geist, De fabula Oedipodea II, Büdingen 1880 p. 3.) Will man den Athenäus für die vorliegende Frage heranziehen, so könnte es höchstens in entgegengesetztem Sinne geschehen; daraus, dafs er vom Knabenraub und der Knabenliebe des Laios spricht ohne den Äschylus zu erwähnen, während er doch auf der Seite vorher die Verwendung dieses Motivs in den Myrmi-

donen berührt, könnte man schliefsen, dafs er nichts davon gewufst habe, dafs Aschylus davon im Laios gesprochen. Vor allem gilt in solchen Untersuchungen das Wort G. Hermanns (opusc. V 136): *Est autem ea in re caute et provide procedendum, ne quis temere fingat, quae nihil usquam fundamenti habeant.* Wir werden also unsere Schlufsfolgerungen auf den Worten des Dichters selbst aufbauen und nicht auf willkürlichen Unterstellungen.

Im Mittelpunkt des Interesses steht unbestritten Eteokles. Der Inhalt des Stückes ist das furchtbare Leid, das grausige Los, das ihm bereitet wird, im Zweikampf den eigenen Bruder zu töten und durch dessen Hand zugleich zu fallen, ein Vorwurf von gewaltig erschütternder Kraft, der die echt tragische Wirkung nicht verfehlen konnte, wenn es dem Dichter gelang, nicht gemeinen Mord aus niederen Motiven vorzuführen, sondern den Helden uns menschlich nahe zu rücken und sympathisch zu gestalten, so dafs wir durch sein Los ergriffen werden, und die dramatischen Anforderungen zu erfüllen, namentlich ein solches Schicksal richtig zu motivieren. Eteokles eröffnet mit Beginn des Stückes den versammelten Bürgern, dafs das Heer der Belagerer sich zu einem Sturme rüste, und ermahnt sie, nach den Thoren zu eilen und die Zinnen der Mauern zu besteigen. Sogleich erscheint ein Bote und meldet den Entschlufs des feindlichen Heeres, an allen sieben Thoren zugleich zu stürmen, sowie den Schwur der Führer, entweder Theben zu zerstören oder sterbend den Boden mit dem eigenen Blute zu röten. Da ruft Eteokles die Götter an, dafs sie ihm die Stadt nicht mit der Wurzel austilgen mögen. 'Seid mir ein Schutz! Beiden Teilen, dünkt mich, rede ich zum Frommen. Denn eine Stadt im Glück ehrt auch die Götter' (v. 76). Die religiöse Auffassung, die hier zu Tage tritt, ist die äufserliche, oberflächliche der Volksmeinung, wie wir ihr im Griechentum so oft begegnen; die Götter sollen helfen, weil sie dann selbst zu Ehren kommen; dafs sie das Recht schützen sollen, wird hier nicht erwähnt. Wichtig ist zunächst, welche Götter angerufen werden: Ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ, καὶ πολισσοῦχοι θεοί, Ἀρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής (v. 69), Zeus, die Erde, die stadtschirmenden Götter und der mächtig wirkende Fluchgeist, die Erinye des Vaters. Die Macht des Vaterfluches, welcher allen Hörern bekannt war und in der unmittelbar vorhergehenden Tragödie gewifs

ausgesprochen war, wird also von Eteokles von vornherein anerkannt und wird der Macht der anderen Götter gleichgestellt, der Fluchgeist ist eine Gottheit wie die anderen, die auch geehrt werden soll, wenn die Stadt im Glücke lebt. Eine düstere Vorahnung seines grausigen Loses empfindet Eteokles bei Anrufung des Fluchgeistes, wie aus den folgenden Worten hervorgeht, zunächst nicht, wenn wir auch zugeben, dafs der Hörer bei den Worten *'Ἀρά τ' Ἐρινὺς πατρός* sofort in jene düstere, unheilahnende, gewitterschwüle Stimmung versetzt wird, die Äschylus in fast allen seinen Tragödien gleich am Anfang meisterhaft zu erzielen weifs. Darauf tritt der Chor thebanischer Jungfrauen auf; er malt in einem formenschönen, tiefempfundenen Liede die Angst der Bewohner und fleht die einzelnen Götter an, die Knechtschaft fern zu halten. Sonst tritt kein Gedanke in dem Liede hervor. Eteokles tadelt in schroffer Weise die ängstlichen Jungfrauen. Schweigen sollen sie und gehorchen, aber nicht bei den Götterbildern jammern. Wenn Eteokles v. 202 sagt: 'Flehet, dafs der Turm der Feinde Speer abhalte; sagt man doch, dafs die Götter, wenn die Stadt genommen, auch ihre Tempel verlassen', so kann das auf den ersten Blick befremdend wirken und den Anschein erwecken, als wollte der Dichter den Eteokles als gottlos hinstellen. Aber dafs er die Götter nicht verachtet, zeigt er in demselben Gespräch v. 222: *οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος*, wozu zu vergleichen v. 14 und 612. Er will nur, dafs das Gefühl der Angst sich nicht den Bürgern mitteile (v. 248 *μὴ φίλους φόβει*); er selbst gelobt den Göttern reiche Opfer im Falle der Rettung und will den Jungfrauen vorführen, wie ein Mann sich an die Götter wendet. Seine Frömmigkeit lähmt nicht die Thatkraft, der Mann darf nicht im Vertrauen auf die Hilfe der Götter die Hände in den Schofs legen, mit eitlen, wilden Klageausbrüchen ist nichts gethan: *οὐ γάρ τι μᾶλλον μὴ φύγῃς τὸ μόρσιμον.* Auch dem Verhängnis gegenüber steht Eteokles auf dem Standpunkt der griechischen Volksreligion, die ja den Widerspruch zwischen dem Walten der Götter, dem Schicksal und dem freien Handeln ebensowenig überwunden hat wie irgend eine andere Religion. Der Held des Stückes erscheint also ebenso fromm und gottesfürchtig im Sinne seiner Zeit wie thatkräftig und zum Handeln entschlossen; ein fehlerhafter Zug ist bislang nicht an ihm zu entdecken. Die ganze Scene zwischen dem König und dem Chor ist vom dra-

matischen Standpunkte aus unnötig; auch f
rung ist sie nicht erforderlich, und wen
schen Bearbeitung der Perserausgabe
lesen: „Den Hauptinhalt bildet die
des Charakters von Eteokles, d
Kontrast mit dem weiblichen (
ist“, so ist das nicht ric
psychologische Charakter
des Krieges auf ein v
Männer und Könige
Ausführung in e
eine reichere H
überhaupt nicht ge
ganzen Stückes der ü
büfser immerhin erwüns
gehaltene Chorlied bietet n
Gefühl des Bangens noch ei
Lage der Gefangenen aus, die s
dem folgenden Akt kommt die H
einzige Fortschritt die Anordnung der
Thoren; die Gegner treten nicht selbst
der Bote berichtet in epischer Weise, wel
für die sieben Thore in Aussicht genommen
sie genau nach Sinnesart und Wappen. Eteokles
jedesmaliger Erwähnung des Helden seinen Gegner,
selbst gegen Polynices. Prahlerei, Übermut, Frevel
Seite der Angreifer; Eteokles zeigt sich besonnen, u
entschlossen, vertrauend auf seine und der Seinen Kraft
Recht, ohne Überhebung und Prahlerei, durchdrungen von se
Pflicht, die Stadt zu schirmen. Die eingestreuten Verse de
Chors drücken teils die Besorgnis aus, die die Schilderung der Feinde erweckt, teils enthalten sie Bitten an die Götter. Die Anlage des Aktes brachte es mit sich, dafs eine gefährliche Klippe für den Dichter bestand, die er trotz aller Markigkeit der Sprache, die gerade diesen Akt auszeichnet, nicht glücklich zu umschiffen verstanden hat, nämlich die Gefahr der Ermüdung der Hörer, denn es fehlt dem übermäfsig langen Akt an Steigerung mit Ausnahme des Schlusses. Hier aber ist dieselbe so unübertrefflich, hier bricht seine Fähigkeit, den Höhepunkt eines Stückes wirksam herauszuarbeiten, mit so element[illegible] Kraft durch

sen Punkt ähnlich denkt, wird uns bei der Abhängigkeit,
sich namentlich von der erwähnten Arbeit von Dronke
nicht wundern. Doch ist es ihm gelungen, noch einen
lanken hinein zu deuten. Wenn wir bei ihm p. 119
l ist der Fluch des Vaters den Brüdern recht wohl
kles beruft sich an zahlreichen Stellen darauf, das
und Beängstigende, das derselbe auf ihn ausübt,
ne magische Macht, die ihn ins Verderben reifst.
ht der von aufsen kommende Fluch die eigent-
Katastrophe: Herrschsucht auf der einen, Rach-
ren Seite, also die Leidenschaften des eigenen
ahren Triebfedern derjenigen Thaten, durch
n Brüder ihr Verhängnis heraufbeschwören,
Ausruf:

ὖρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν
γηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος

nun so fahre denn des Laios ganzer
os!' ist er etwas anderes als der ent-
otzigen Seele, welche ihre Gewissens-
Unheil noch im letzten Augenblick
ilzen möchte?", so fragen wir ver-
so etwas in den Dichter hinein zu
dem ganzen Stück auch nicht die
wissensqual ob selbstverschulde-
wenn man von vorgefafsten
ch nicht unbefangen dem Ein-
geben.
subjektiven Interpretationen
ersonen aussprechen, ange-
res Kriterium dessen, was
Glück haben wir bei den
den Chorgesängen, freilich
Bei Äschylus hat der Chor
u erfüllen, und zwar oft
er der eigentliche und
in den Schutzflehenden,
wie in den Eumeniden;
en Einseitigkeit der
für die Eruierung

füllen
er sieht
das Gespenst
raubt. Die woh
Bitten, den Keim d
mit dem Hinweis dar

v. 676 ἐπεὶ τὸ πρᾶγμ
ἴτω κατ' οὖρον
Φοίβῳ στυγηθὲν

'So fahre mit vollen Segeln
des Laios!' Und als der
Gott, sondern sein eigener
morde treibt, da nennt er wieder
trockenem, thränenlosem Auge
den Mord zu vollführen:

v. 682 φίλου γάρ ἐχθρά μοι

matischen Standpunkte aus unnötig; auch für die Charakterisierung ist sie nicht erforderlich, und wenn wir in der Wecklein-schen Bearbeitung der Perserausgabe von Teuffel Einl. p. 14 lesen: „Den Hauptinhalt bildet die psychologische Entwickelung des Charakters von Eteokles, dessen Grofsartigkeit durch den Kontrast mit dem weiblichen Charakter des Chors noch gehoben ist“, so ist das nicht richtig, da Äschylus überhaupt keine psychologische Charakterentwickelung giebt. Dafs die Schrecken des Krieges auf ein weibliches Gemüt anders wirken als auf Männer und Könige, ist von vornherein klar und bedarf keiner Ausführung in einer besonderen Scene. Hätte Äschylus über eine reichere Handlung verfügt, so hätte er die Scene wohl überhaupt nicht geschrieben; so mochte ihm bei der Kürze des ganzen Stückes der über 100 Verse zählende Auftritt als Lückenbüfser immerhin erwünscht sein. Auch das folgende rein lyrisch gehaltene Chorlied bietet nichts Neues. Der Chor giebt seinem Gefühl des Bangens noch einmal Ausdruck und malt sich die Lage der Gefangenen aus, die schlimmer als der Tod. Erst mit dem folgenden Akt kommt die Handlung in Flufs, doch ist der einzige Fortschritt die Anordnung der Heerführer an den sieben Thoren; die Gegner treten nicht selbst handelnd auf, sondern der Bote berichtet in epischer Weise, welche argivischen Helden für die sieben Thore in Aussicht genommen sind, und schildert sie genau nach Sinnesart und Wappen. Eteokles bestimmt nach jedesmaliger Erwähnung des Helden seinen Gegner, zuletzt sich selbst gegen Polynices. Prahlerei, Übermut, Frevel ist nur auf Seite der Angreifer; Eteokles zeigt sich besonnen, umsichtig, entschlossen, vertrauend auf seine und der Seinen Kraft und Recht, ohne Überhebung und Prahlerei, durchdrungen von seiner Pflicht, die Stadt zu schirmen. Die eingestreuten Verse des Chors drücken teils die Besorgnis aus, die die Schilderung der Feinde erweckt, teils enthalten sie Bitten an die Götter. Die Anlage des Aktes brachte es mit sich, dafs eine gefährliche Klippe für den Dichter bestand, die er trotz aller Markigkeit der Sprache, die gerade diesen Akt auszeichnet, nicht glücklich zu umschiffen verstanden hat, nämlich die Gefahr der Ermüdung der Hörer, denn es fehlt dem übermäfsig langen Akt an Steigerung mit Ausnahme des Schlusses. Hier aber ist dieselbe so unübertrefflich, hier bricht seine Fähigkeit, den Höhepunkt eines Stückes wirksam herauszuarbeiten, mit so elementarer Kraft durch, hier

ist die Wirkung von so gewaltiger Tragik, aufs tiefste erschütternd und zugleich die innigste Teilnahme erweckend, dafs um dieser einen Stelle willen die Sieben in alle Zeit ihren Platz unter den Meisterwerken der Tragödie behaupten werden. Nirgends hat Äschylus diese Macht der tragischen Wirkung wieder erreicht, selbst nicht im Agamemnon, der doch sonst weit über den Sieben steht. Als Eteokles gehört, dafs Polynices das siebente Thor für sich erkoren, und erkannt hat, dafs er ihm gegenübertreten mufs, denn die anderen Helden sind schon vergeben, da entringt sich seiner Brust mit furchtbarer Gewalt der Ausruf

v. 640 ff.: ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἁμὸν Οἰδίπου γένος·
ὤμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι.

'O aller Götter Gräuel, gottverblendeter, mein allbeweinter Stamm des Ödipus, weh mir, des Vaters Flüche werden jetzt erfüllt!' Der Feind dem Feinde, der Führer dem Führer, der Bruder dem Bruder will er und mufs er gegenübertreten. Alles wirkt hier zusammen, der Hafs gegen den Bruder lodert in diesem Augenblick wieder auf, die alte Leidenschaft regt sich, zur hellen Flamme entfacht durch den Gedanken, dafs der Fluch sich erfüllen mufs, und unter dem Banne dieses Gedankens steht er, er sieht im Fluch des Vaters sein Schicksal, sein Verhängnis, das Gespenst, das ihn treibt und ihm jede Freiheit des Willens raubt. Die wohlgemeinten Warnungen des Chors und seine Bitten, den Keim der bösen Begier zu ersticken, beantwortet er mit dem Hinweis darauf, dafs der Gott zum Ausgang drängt:

v. 676 ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός,
ἴτω κατ' οὖρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν
Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος.

'So fahre mit vollen Segeln zu Kokytus Flut der ganze Stamm des Laios!' Und als der Chor ihm vorhält, dafs wohl nicht der Gott, sondern sein eigenes wildes Verlangen ihn zum Brudermorde treibt, da nennt er wieder den Fluch des Vaters, der mit trockenem, thränenlosem Auge neben ihm sitzt und ihn zwingt, den Mord zu vollführen:

v. 682 φίλου γὰρ ἐχθρά μοι πατρὸς τελεῖν[1]) ἀρὰ
ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν προσιζάνει.

1) τελεῖν für τελεῖ mit Hermann.

Dieser eine Gedanke beherrscht ihn allein, dafs kein Entrinnen möglich ist, er ist ihm um so unumstöfslicher, als sich nun auch ein nächtlicher Traum bewahrheitet (v. 697). So ist es eine Macht, die aufser ihm liegt und der er sich willenlos ergiebt, welche ihn mit zauberischer Gewalt seinem Verhängnis entgegentreibt, mehr als seine Leidenschaft und sein Hafs. Das ist mit klaren Worten ausgesprochen und läfst sich nicht wegdiskutieren. Trotzdem ist es versucht worden, um den freien Willensentschlufs zu retten, mit welchem Erfolg, läfst sich voraussehen. Dronke a. a. O. p. 29 stellt die Behauptung auf: „Es galt nur das eine: zu zeigen, wie das schreckliche Los im Wechselmorde zu fallen, welches der Fluch des Vaters ihnen verheifsen hat, durch ihre eigene Sinnesart in freiem Entschlusse herbeigeführt wird“. Nachdem er nun im folgenden zugegeben hat, dafs Eteokles in betreff seines Geschickes durch die stets ängstigende Sorge über den Vaterfluch zum Fatalisten geworden ist, und direkt ausspricht: „Je heftiger der Chor in ihn dringt, um so mehr offenbart sich der zurückgedrängte fatalistische Glaube des Königs: die Götter kümmern sich nicht mehr um ihn, dies ist sein Wahn; sie wollen nur seinen Tod. Er glaubt zu fühlen, wie des Vaters Fluch schwer auf ihm laste und ihn zum Brudermorde treibe“, fährt er trotzdem unmittelbar darauf fort: „Trotz aller Mahnungen und Warnungen geht er in freiem Willensentschlusse zum Bruderkampfe“. Mufs man das nicht für ein reines Spiel mit dem Worte Willensfreiheit halten? Dieselben Widersprüche zeigt Herwig a. a. O. p. 30 ff. Auch er giebt zu, dafs Eteokles gleich am Anfang des Stückes unter dem Einflufs einer fatalistischen Resignation steht und dafs des Vaters Fluch und nächtliche Gesichte ihm Gottvertrauen, Besonnenheit und Selbstgefühl nehmen, aber seine Argumente sollen doch nur eine schlechte Bemäntelung seines Hasses, seine Gründe nur Scheingründe, sein Urteil durch wilde Leidenschaft getrübt sein, und es soll, unmittelbar bevor er sich seinem Bruder stellt, noch in seiner freien Macht stehen, seiner Leidenschaft zu folgen oder ihrer Meister zu werden. Ein solches Verfahren ist gewifs recht bequem, aber stichhaltig schwerlich. Und selbst zugestanden, dafs nur Hafs und wilde Leidenschaft ihn treiben, können denn diese nicht eine solche Stärke haben, dafs sie jede Freiheit des Willens beeinträchtigen, ja geradezu aufheben? Wo bleibt denn die Menschenkenntnis bei solchen Urteilen? Dafs Günther

über diesen Punkt ähnlich denkt, wird uns bei der Abhängigkeit, in der er sich namentlich von der erwähnten Arbeit von Dronke befindet, nicht wundern. Doch ist es ihm gelungen, noch einen eigenen Gedanken hinein zu deuten. Wenn wir bei ihm p. 119 lesen: „Wohl ist der Fluch des Vaters den Brüdern recht wohl bewufst, Eteokles beruft sich an zahlreichen Stellen darauf, das Bestrickende und Beängstigende, das derselbe auf ihn ausübt, erscheint wie eine magische Macht, die ihn ins Verderben reifst. Und doch ist nicht der von aufsen kommende Fluch die eigentliche Ursache der Katastrophe: Herrschsucht auf der einen, Rachsucht auf der anderen Seite, also die Leidenschaften des eigenen Herzens sind die wahren Triebfedern derjenigen Thaten, durch welche die feindlichen Brüder ihr Verhängnis heraufbeschwören, und der verzweifelte Ausruf:

ἴτω κατ' οὖρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν
Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος

'Es hilft ja doch nichts, nun so fahre denn des Laios ganzer Stamm hinab zum Kokytos!' ist er etwas anderes als der entsetzliche Aufschrei einer trotzigen Seele, welche ihre Gewissensqual ob selbstverschuldetem Unheil noch im letzten Augenblick dem blinden Verhängnis zuwälzen möchte?“, so fragen wir verwundert: Wie ist es möglich, so etwas in den Dichter hinein zu interpretieren, da sich doch in dem ganzen Stück auch nicht die leiseste Andeutung von einer Gewissensqual ob selbstverschuldetem Unheil findet? Freilich, wenn man von vorgefafsten Meinungen ausgeht, kann man sich nicht unbefangen dem Eindruck der Worte des Dichters hingeben.

Sind wir denn nun blofs auf die subjektiven Interpretationen der Worte, welche die handelnden Personen aussprechen, angewiesen und haben wir gar kein sicheres Kriterium dessen, was der Dichter selbst gemeint hat? Zum Glück haben wir bei den griechischen Tragikern ein solches in den Chorgesängen, freilich nicht bei allen in gleicher Weise. Bei Äschylus hat der Chor noch die allerverschiedensten Aufgaben zu erfüllen, und zwar oft in ein und derselben Tragödie. Teils ist er der eigentliche und fast einzige Träger der Handlung, wie in den Schutzflehenden, teils ist er eine der streitenden Parteien, wie in den Eumeniden; in beiden Fällen sind bei der notorischen Einseitigkeit der äschyleischen Charaktere seine Äufserungen für die Eruierung

der wahren Ansicht des Dichters sehr vorsichtig zu benutzen; teils besteht der Chor aus Personen, die durch das sich abspielende Geschick materiell in Mitleidenschaft gezogen werden, wie in den Persern und den Sieben, teils sind die Choreuten Persönlichkeiten, die dem Helden persönlich nahe stehen und sein Leid mit innigem Anteil verfolgen, so dafs diese innere Anteilnahme ihre Eindrücke und Äufserungen beeinflufst, woher es denn auch kommt, dafs der Chor oft die Rolle des Freundes und treuen Gesellen übernimmt, der bald treibt, bald warnend zurückhält, wie im Agamemnon, in den Choephoren und stellenweise in den Sieben, teils verwendet ihn der Dichter zu rein technischen Zwecken, zur Ermöglichung der dialogischen Form, wenn er langes Monologisieren vermeiden will und doch keine der Bühnenpersonen zur Verfügung hat, wie im zweiten Akt des Prometheus, teils, und zwar in hervorragendem Mafse, läfst er in seinen Gesängen die Wirkung der Bühnenvorgänge sich abspiegeln, ihn über die Handlung reflektieren, den Gefühlen und Gedanken Ausdruck geben, die der gebildete Zuschauer hegt, oder giebt diesen die von ihm gewünschte Richtung, teils benutzt er ihn, um seine tiefsinnigsten Ideen, veranlafst durch den Gang der Handlung, aber nicht immer in ihrer ganzen Ausdehnung durch sie bedingt, seinem Publikum zu vermitteln. Hätte man sich diese Vielseitigkeit des Chors stets vergegenwärtigt und der Versuchung widerstanden, in wenigen Worten eine vollkommene Definition zu geben, so wären nicht so sehr viel falsche Urteile über den Chor gefällt worden. Falsch, weil ganz einseitig, ist offenbar A. W. Schlegels Ausspruch: „Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer“. Aber weit verkehrter ist es, wenn Schiller, Perserausgabe Einl. p. 19 sagt: „Der Chor ist hier ebensowenig wie sonst der ideale Zuschauer“, oder Günther p. 92, dafs der Chor fast immer die Stellung eines Vertrauten des Helden einnahm.

Äschylus hatte also ein Mittel, seine eigene Ansicht über die Bühnenvorgänge, ihre Motivierung sowie die von ihm gewünschte Wirkung kund zu thun. Die beste Stelle dazu im Stücke mufste die sein, wo die Handlung am mächtigsten wirkt, der Zuschauer am heftigsten erregt wird und das Bedürfnis fühlt, sich seiner Stimmung bewufst zu werden und über sie zu reflektieren. Eine solche Stelle ist in den Sieben die, wo Eteokles mit den Worten *θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις* resp. *ἐκφύγοι*

κακά (v. 706) fortstürmt und dem Zuschauer die bange Ahnung fast zur Gewifsheit wird, dafs nun das Unheil unaufhaltsam hereinbricht. Da hebt der Chor seinen Gesang an:

v. 707 *πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον*
θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν
παναληθῆ, κακόμαντιν,
πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν
τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος.

'Mit Grausen sehe ich, wie die Flucherinys des Vaters die leidenschaftlichen Verwünschungen des geistverwirrten Ödipus vollendet'. *Φέφρικα* ist das eigentliche Wort für die tragische Erschütterung; damit bezeichnet der Chor seine Stimmung, die dieselbe ist wie die des Zuschauers. Worüber reflektiert aber dann der Chor? Nicht über die Schuld, die Leidenschaft, den Hafs, die Rachsucht oder Herrschgier des Eteokles, wovon in dem ganzen Gesang mit keinem Wort die Rede ist, sondern ausgehend von dem Fluch des Vaters ahnt er unsühnbare That. 'O neues Leid, zugesetzt dem alten Unglück des Hauses!' (v. 726). Das veranlafst ihn, die *παλαιγενὴς παρβασία* des Laios zu erwähnen, seine Vernachlässigung der dreimaligen göttlichen Warnungen vor Nachkommenschaft, dann das fortwuchernde Elend, das furchtbare Geschick des Ödipus, der, sobald er zur vollen Erkenntnis der unseligen Heirat gekommen, mit der Hand, mit der er den Vater erschlagen, sich selbst der Augen beraubt, und den Söhnen flucht, dafs sie mit dem Eisen einst losen sollen um des Vaters Erbe. *Νῦν δὲ τρέω μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινύς* (v. 775). Natürlich zwischen den Zeilen kann man so manches herauslesen, was in denselben nicht steht. Da schliefst man, dafs Ödipus den Fluch doch wohl erst ausgesprochen haben wird, nachdem die Söhne sich schwer gegen ihn vergangen; was Droysen in seiner Äschylusübersetzung p. 279 als möglich hinstellt, erscheint bei Kruse, De Aeschyli Oedipodea p. 38 als sicher: *regni cupidine et carcere Oedipum filii exacerbant: quae cum apud Aeschylum antecedente fabula exposita essent, in extrema repeti opus non erat.* Gewifs hatte er es nicht nötig, das Gesagte zu wiederholen. Aber Äschylus wiederholt denselben Gedanken ja sonst so oft, und was er zehn- und mehrmal in derselben Tragödie betont, mufs entscheidender sein als das, was er viel-

leicht einmal gesagt hat. Cf. Teuffel, Perserausgabe Einl. p. 22: „In den einzelnen Stücken pflegt der Hauptgedanke unermüdlich eingeprägt zu werden". Was möglicherweise in der vorhergehenden, verlorenen Tragödie gestanden hat, macht man zur sicheren Grundlage für die Beurteilung der erhaltenen Tragödie und ignoriert den offenkundigen Gedankengang des Dichters. Dann kommt man freilich zu solchen Urteilen, die der Wahrheit stracks ins Gesicht schlagen, wie: „Bei Äschylus ist jeder einzelne einem solchen fluchbeladenen Geschlechte Angehörige in seinen Entschliefsungen völlig frei und verfällt nicht eher der Schuld und Strafe, als bis er aus freiem Antrieb eine unheilvolle That beschlossen". In den Worten des Dichters findet sich kein Beleg dafür.

In der nächsten, kurzen Scene bringt der Bote die Bestätigung dessen, was alle ahnen, den erfolgten Wechselmord; die Scene hat dialogische Form, indem die Chorführerin dem Boten durch kurze Fragen seinen Bericht entlockt, aber epischen Charakter. Apollo hat sich das siebente Thor selbst erwählt, dem Geschlechte des Odipus die alten *δυσβουλίαι* des Laios erfüllend (v. 787). Das Land ist frei, aber die beiden Führer werden fortan nur das Stückchen Erde das ihrige nennen, das sie im Grab erlangt haben, *πατρὸς κατ' εὐχὰς δυσπότμους φορούμενοι* (v. 804). Wieder folgt ein umfangreicher lyrischer Gesang des Chors, wieder giebt er seiner Stimmung und seiner Ansicht über die Gründe des furchtbaren Schicksals Ausdruck. Unterbrochen durch das Erscheinen des Leichenzuges und das Auftreten der Antigone und Ismene, läfst er einen regelrechten Klagegesang erschallen, wobei es für die uns interessierende Frage belanglos ist, ob sich an diesem zweiten Teil des Chorgesanges Antigone und Ismene, wie Weil annimmt, beteiligen, oder nicht. Wer wollte die beiden Brüder von aller Schuld freisprechen? In wahnsinniger, gottloser Verblendung haben sie gehandelt, das treu warnende Wort der Freunde nicht gehört, allein zu herrschen jeder gestrebt. Und natürlich hallen diese Vorwürfe in den Worten des Chors resp. der Schwestern wieder: v. 816 *ὤλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ*, 860 *ἰὼ ἰὼ δύσφρονες, φίλων ἀπειστοι*, 867 *πικρᾶς μοναρχίας ἰδόντες*, die denn auch weidlich ausgenützt werden, um zu beweisen, dafs Äschylus durch die eigene Schuld das Endschicksal der Brüder motivieren will. Aber man übersieht, dafs es unmittelbar hinter *ὤλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ* heifst:

v. 817 ὦ μέλαινα καὶ τελεία
γένεος Οἰδίπου τ' ἀρά,
κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος,

und dafs dieser Gedanke in allen möglichen Variationen sich durch das ganze Lied hindurchzieht,

v. 825 ἐξέπραξεν, οὐδ' ἀπεῖπεν
πατρόθεν εὐκταία φάτις·
βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαΐου διήρκεσαν,

v. 870 κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα
πότνι' Ἐρινὺς ἐπέκρανεν,

v. 926 πικρὸς δὲ χρημάτων
κακὸς δατητὰς Ἄρης, ἀρὰν πατρῴ-
αν τιθεὶς ἀληθῆ,

und am Schlufs des Gesanges, was von der gröfsten Bedeutung ist

v. 935 τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν
ἀραὶ τὸν ὀξὺν νόμον,

worauf das Ganze mit dem tröstlichen Gedanken abschliefst: Nach ihrer beider Sturz kam der Dämon zur Ruhe (cf. auch v. 962—64 und 992).

Hier schliefst die Handlung, aber nicht die Tragödie des Äschylus, wie von einigen angenommen wird, während andere den Wechselgesang der Schwestern dem Dichter noch zusprechen, dagegen die Exodus für zugedichtet halten. Bergk, Litteraturgesch. III p. 303 sagt: „Die Tragödie des Äschylus schlofs mit der Totenklage des Chores ab. Die bedeutungsvollen Worte (δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων), dafs, nachdem der Fluch vollständig in Erfüllung gegangen und das den Göttern verhafste Geschlecht des Laios durch den Wechselmord der beiden letzten männlichen Sprossen vertilgt war, auch der böse Genius des Geschlechts erloschen sei, bezeichnen so bestimmt als möglich den Endpunkt des Dramas wie der Trilogie“, v. Wilamowitz-Möllendorff, Hermes 21 p. 606 Anm. 3: „Ich betrachte es als ausgemacht, dafs die Exodos der Sieben nicht von Aschylus ist“. Gegen Bergk ist zu bemerken, dafs man damit die schönste Scene, diejenige, die am poetischsten komponiert ist und die wehmütigste Rührung erzielt, aus dem Stück entfernt. Es ist eine eigene Ironie, dafs es unseren Kritikern so leicht passiert,

dafs sie gerade die schönsten Stellen aus den Dichterwerken hinauswerfen. Der Klagegesang der beiden Schwestern ist so sanftmütig und edel, so fern von aller übertriebenen Leidenschaftlichkeit, dabei so innig und spiegelt ihren namenlosen Schmerz so wahrhaft wieder, er ist in der äufseren Form mit so vollendeter Technik vom Dichter gestaltet, dafs wir aus der ganzen äschyleischen Poesie nichts Ähnliches nach dieser Richtung an die Seite zu setzen haben. Was aber den Schlufsakt betrifft, in dem ein Herold das Verbot bringt, den Polynices zu beerdigen, Antigone aber mit aller Bestimmtheit erklärt, dem Bruder diesen Liebesdienst erweisen zu wollen (v. 1043 ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε· μὴ μακρηγόρει), worauf sich der Chor teilt, die eine Hälfte die Antigone mit der Leiche des Polynices begleitet, die andere die Ismene mit der des Eteokles, so ist es richtig, dafs sich namentlich für den Schlufs einer Trilogie gewisse technische Bedenken nicht unterdrücken lassen, indem gewissermafsen eine neue Handlung eingeleitet wird, die keine Lösung erfährt; aber was will das bedeuten gegen die Harmonie der Stimmung, die Äschylus durch diesen Schlufs herstellt! Im Mittelpunkt des Interesses stehen unstreitig die beiden Brüder; die Schicksale, die sich Antigone durch ihr kühnes Auftreten später zuzieht, beschäftigen den Zuschauer nicht so wie das Los jener (cf. Kruse l. l. p. 69). In Bezug auf diese konnte der Dichter nicht mit der schrillen Dissonanz schliefsen, die der Wechselmord erzeugt. Das kurze Wort des Chors: δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων konnte hier nicht genügen. Die sanfte Klage der Schwestern, dieser schöne Akt pietätvoller Geschwisterliebe im Gegensatz zu dem herben Zerwürfnis der Brüder, und die Gewifsheit, dafs nun im Tode die Brüder Ruhe gefunden und beide in ehrenvoller Weise bestattet werden, welcher Punkt bekanntlich bei den Griechen eine so grofse Rolle spielt, gaben dem Zuschauer die beruhigte, harmonische Stimmung, deren er nach der gewaltigen Erschütterung, welche die Handlung mit sich brachte, um so mehr bedurfte. Die Gründe technischer Natur, welche gegen die Echtheit der Exodus angeführt werden (cf. Oberdick, De exitu fabulae Aeschyleae quae Septem adversus Thebas inscribitur commentatio, Arnsberg 1877 p. 16, und Bergk, Griech. Litt. III, 305), können für stichhaltig nicht gelten. Der dritte Schauspieler beweist nichts; denn Sophokles, dem seine Einführung zugeschrieben wird, hat schon das Jahr vor der Aufführung der Sieben einen

Sieg über Aschylus davongetragen, Äschylus kann also die Verwendung desselben durch Sophokles schon gekannt haben, falls dieser gleich bei seinem ersten Auftreten mit der Neuerung hervortrat, wovon jedenfalls nicht das Gegenteil bezeugt ist. (Auffallend widerspruchsvoll ist Christ, Gr. Litt. p. 161 u. p. 169 Anm. 5.) Im Gegenteil mochte ein direkter Zwang scenischer Natur den Dichter nötigen, so zu verfahren, wie er gethan. Einen Vorhang, der zum Schlufs den ganzen Bühnenraum verdeckt hätte, können wir im altgriechischen Theater nicht annehmen (Ohmichen, Bühnenwesen der Griechen und Römer p. 245); der Chor, welcher in feierlichem Zuge auszog, mufste also notwendig die Leichen mitnehmen, da sie doch nicht den Blicken des Publikums über den Schlufs des Stückes hinaus ausgesetzt bleiben konnten. Ganz ignorieren konnte der Dichter das Verbot der Bestattung wiederum nicht, weil dieses Moment der Sage allzu bekannt war; so war es noch das geschickteste, die scenische Notwendigkeit mit dem Gange der Handlung in Einklang zu bringen und die Mitnahme der Leiche des Polynices auch durch das letzte Auftreten der Antigone zu motivieren.

So ist also der Hauptinhalt der Sieben die Darstellung des grausigen Schicksals der dritten Generation des Labdakidengeschlechts, welches in furchtbarem Brudermord sich selbst vernichtet, hervorgerufen durch die eigene Leidenschaft und Zwietracht der Handelnden, aber mehr noch durch den schweren Fluch des Vaters und die Schuld des Ahnen, der sich über die Weisungen des Orakels hinweggesetzt, während den Hauptinhalt der Odipodie, soweit wir aus Äschylus schliefsen können, die verhängnisvollen Schicksale des Labdakidenhauses bilden oder, wenn man eine abstrakte Idee haben will, die fortzeugende Kraft der ersten Schuld, die Macht des Geschlechtsfluches. Und ganz so wie diese Vorstellung in den weiten Schichten des Volkes verbreitet war, ein furchtbar waltendes Verhängnis, das mit unentrinnbarer Gewalt sein Opfer zum Untergange fortreifst, tritt sie uns bei Äschylus entgegen; wir finden keine Läuterung der vulgären Auffassungen der Mythen, keine Konzentrierung der Begriffe des Schicksals und des Rechts in der Person des Zeus, welcher als allmächtiger und allwaltender Herrscher zugleich der Inbegriff alles Guten ist. Und doch, was hat Äschylus aus diesem grausigen Stoff gemacht! Ein Kunstwerk ersten Ranges, von der grofsartigsten Wirkung auf das Gemüt, von gewaltiger Tragik.

Wie Goethe sagt: 'Märchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr', so hat Äschylus gezeigt, dafs ein Leid noch so furchtbar und abstofsend, durch eines Künstlers Hand lebenswahr dargestellt, einen ebenso erhebenden und harmonischen, wie gewaltig erschütternden und zermalmenden Eindruck hinterlassen kann.

Wesentlich anders freilich lautet die Antwort auf die Frage nach der dramatischen Wirkung. In dieser Hinsicht bedeuten die Sieben eine recht schwache Leistung, nicht etwa bemessen nach den Dramen unserer Zeit, sondern nach den anderen desselben Dichters und seines grofsen Nebenbuhlers. Kleinere Unbehilflichkeiten, wie die falsche Motivierung des Abtretens des Eteokles durch v. 269 ff., sollen nicht besonders betont werden. Der Hauptmangel ist, dafs die dramatische Handlung für eine fünfaktige Tragödie viel zu gering ist. Doch ist das Urteil Hartungs in seiner Ausgabe der Sieben Einl. p. 30 einseitig: „Die Tragödie enthält nichts als das Bild einer belagerten Stadt. Eine dramatische Handlung, eine solche, worin entgegengesetzte Willensrichtungen miteinander in Kampf geraten und in diesem Kampfe sich entweder vertilgen oder weiter entwickeln, ist nirgends vorhanden aufser dem kleinen Wortgefechte der Antigone und des Herolds. Das Drama hat eigentlich nur die äufsere Form des Dramas: seine Bestandteile aber sind teils lyrisch, teils episch“. Hartung fafst den Begriff der dramatischen Handlung zu eng, sonst würde es ihm nicht entgehen, dafs der Moment, wo Eteokles seinem Bruder und damit seinem Verderben entgegeneilt, den Zuschauer in die lebhafteste Spannung, in die gröfste dramatische Erregung versetzt. Eher kann man Christ, Griech. Litt. p. 161 beipflichten, dafs in der langen Partie, welche die Schilderung der sieben feindlichen Heerführer und der sieben Thebaner, die ihnen gegenübertreten, enthält, die Handlung nicht vom Flecke rückt und wir mehr nur einen Cyklus von lebenden Bildern zu schauen vermeinen; nur müssen wir den Schlufs des Aktes ausdrücklich ausnehmen. Richtig ist, dafs das Lyrische und Epische überwiegt. Einen Ersatz bot dem griechischen Publikum der Dichter durch den kriegerischen Rahmen, in den das Ganze gefafst ist; das Stück atmet durchweg kriegerische Luft und war schon als *δρᾶμα Ἄρεως μεστόν* einer günstigen Aufnahme sicher. Rechnen wir noch untergeordnete Reizmittel hinzu, wie z. B. dafs die Athener in der

Schilderung des Amphiaraos ein Abbild des Aristides sahen, das Klirren der Waffen, das Gepränge der auf- und abziehenden Krieger, die markige, wuchtige Sprache, so können wir annehmen, dafs das damals noch nicht so verwöhnte Publikum immerhin auch in dramatischer Beziehung auf die Rechnung kam. Für die künstlerische Wirkung kam wesentlich mit in Frage die Schönheit der Chorgesänge, die, wenn auch im Gedanken einförmig und sich oft wiederholend, doch recht poetisch empfunden sind und durch die schönen Rhythmen das Ohr angenehm berührten, vornehmlich aber der unübertreffliche Klagegesang der Schwestern. Die moralische Wirkung mufste eine verschiedene sein, je nach der persönlichen Überzeugung der einzelnen; der eine mochte in der Zwietracht und der Rachsucht, die in den Brüdern zu Tage trat, eine heilsame Warnung für sich mit nach Hause tragen, der andere sich in Demut beugen vor der unsichtbaren Macht, die hier ihre furchtbare Gewalt aufwies, mochte er in ihr nun göttliche Weisheit und Gerechtigkeit oder Verkettung der Verhältnisse oder Verhängnis oder Notwendigkeit oder Schicksal erblicken. Die tragische Wirkung steht ganz aufser Frage. Das Schicksal des Helden erschüttert uns aufs tiefste; zugleich aber hat der Dichter durch die Charakterisierung des Helden, wenn er auch keineswegs eine psychologische Entwickelung des Charakters gegeben hat, dafür gesorgt, dafs wir Sympathie für ihn hegen und inniges Mitleid empfinden.

Im Gesamturteil werden wir weder Bernhardy folgen, welcher Griech. Litt. II 2, 277 sagt: „Dieses Stück hat weder Verwickelung noch dramatischen Fortgang, die Handlung kommt frühzeitig zum Stillstand und beschränkt sich wesentlich auf ein Gemälde des ethischen, durch Schicksal und freien Willen bestimmten Lebens in einem hervorragenden Charakter, der, in den Kreis der Schicksalsmächte gerissen, zuerst seiner Pflicht genügt, dann ruhig und entschlossen den Untergang aufsucht“, noch Nicolai, der I p. 171 erklärt: „Dieses Drama, das die dämonische Macht des Verhängnisses im fluchbeladenen Hause der Labdakiden bis zur Katastrophe des Brudermordes im 3. Geschlecht darstellt, verläuft ohne Verwickelung und schliefst ohne Versöhnung der heftig erregten Zuschauer“.

Die scenischen Andeutungen sind nicht zahlreich, doch läfst sich einiges entnehmen. Scenenwechsel findet nicht statt, der Schauplatz ist während des ganzen Stückes die Akropolis, wie

klar aus den Worten des Chors: *τὰν δ' ἐς ἀκρόπτολιν ἱκόμαν* (v. 226) hervorgeht[1]). Da der Chor v. 95 sagt, dafs es Zeit sei, die Götterbilder (*βρέτη*) zu umfassen, da Eteokles die Jungfrauen v. 168 an den Götterbildern hingesunken findet (*βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν*) und ihnen v. 251 den Befehl giebt, sich von ihnen zu entfernen (*ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων*), so müssen solche aufgestellt sein. Auf einen Tempel oder Palast oder sonstigen Bau, der mit Hilfe einer Bühnenhinterwand dargestellt wäre, weist nichts hin. In der ersten Scene redet Eteokles die versammelten Bürger an, v. 30 heifst er sie nach den Zinnen der Türme und den Thoren eilen; wir haben also eine wirkliche Volksscene, wobei jeder Gedanke daran, dafs das Volk nicht wirklich vorhanden sei, sondern das Publikum als Volk angeredet werde, wie man ähnliches in den Eumeniden angenommen hat, ausgeschlossen ist. Als der Chor auftritt, kennt er schon die Gefahr, die der Stadt droht, er weifs, dafs das feindliche Heer das Lager verlassen hat, und eben deswegen eilt er zu den Götterbildern. Daraus, dafs er v. 89 sagt: 'Heran rücken die weifsbeschildeten Mannen', oder v. 117: 'Es nahen sieben Führer den sieben Thoren', oder v. 282: 'Mit dem ganzen Heere rücken sie gegen die Thore', darf man also nicht schliefsen, dafs er von seinem augenblicklichen Standpunkt aus das anmarschierende Heer müsse sehen können. Todt, a. a. O. p. 518 und Harzmann, Quaestiones scaenicae, Marburg 1889, welch letzterer sogar daraus folgert, dafs die Parodoi der Orchestra den Blick auf die sieben Thore eröffnet hätten, gehen darin zu weit. Entscheidend ist nur v. 80 f., wo es heifst: *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας· αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσα.* 'Die reisigen Mannen dort fluten heran; der Staub, der zum Himmel steigt, zeigt es mir an'. Das *ὅδε* ist beweisend; so konnte der Dichter nur sprechen, wenn er die Fiktion erwecken wollte, dafs der Chor von seinem Standpunkt aus das Heer herankommen sieht. Das war unmöglich, wenn ringsumher Zuschauer safsen, die einander ins Gesicht sahen. Nur wenn der Chor Ausblicke hatte, die dem Zuschauer verschlossen waren, konnte dieser ihm glauben, dafs er das Heer sehe. Das

---

1) Selbst wenn Hermanns Lesart *τάνδε ποτὶ σκοπάν* richtig wäre, müfste man doch an die Burg denken, keinesfalls an den Marktplatz, wie Wilamowitz will.

war aber wieder ohne abschliefsende Hinterwand und ohne irgendwelche, wenn auch sehr primitive Seitendekorationen schwerlich zu erzielen. So sprechen die Sieben beredt gegen die Wilamowitzsche Hypothese. Dagegen können wir aus den citierten Versen nicht auf die erhöhte Bühne schliefsen; als Schauplatz konnte immerhin eine hoch gelegene Ortlichkeit gelten, auch wenn der Sprechplatz für die Schauspieler sich nicht über die Orchestra erhob. Auch aus dem Befehl: *ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων εὔχου τὰ κρείσσω· ξυμμάχους εἶναι θεούς* (v. 251) ist kein Schlufs auf eine erhöhte Bühne gestattet. Es wird nur verlangt, dafs der Chor von den Götterbildern zurücktritt; dabei konnte er auf gleichem Niveau bleiben. Wir müfsten dann annehmen, dafs die Götterbilder unmittelbar vor dem Dörpfeldschen Proskenion, der Dekorationswand, aufgestellt gewesen seien. Andere Stellen unseres Stückes sind für diese Frage nicht heranzuziehen.

Wenn aber Äschylus eine erhöhte Bühne gehabt hat, was aus den Sieben allein weder erwiesen noch widerlegt werden kann, so mufs der Chor schon von den ersten Worten an, die er spricht, auf ihr gedacht werden. Denn den oben citierten Worten: *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας* gehen nur zwei Verse voraus. Dann ergiebt sich mit Sicherheit nur noch, dafs er v. 274, wo er sein Stasimon beginnt, in der tieferliegenden Orchestra steht. Alles andere ist unsicher. Was daher über die Fragen vorgebracht wird, ob die Leichen der Brüder zuerst auf der Bühne oder in der Orchestra sichtbar werden, wo sie niedergesetzt werden, wie sich der Auszug gestaltet, ob beide Leichenzüge nach derselben Richtung oder nach verschiedenen Richtungen sich bewegen, ob der Chor sich dazu auf die Bühne begiebt oder der ganze Auszug aus der Orchestra erfolgt, oder gar die Schwestern sich mit den Leichen durch die Zugänge der Bühne entfernen, der Chor durch die der Orchestra, wie Schönborn, Die Skene der Hellenen p. 129 und Zernecke, De choro Sophocleo et Aeschyleo p. 26 wollen, geht nicht über Vermutungen hinaus. Auch über die Frage, ob die Schauspieler im einzelnen Falle von rechts oder von links die Bühne betreten, läfst sich aus den Sieben ebensowenig wie aus irgend einem anderen äschyleischen Stück etwas entnehmen. In Bezug hierauf dürfte Niejahr, Commentatio scaenica, Halle 1888 mit seiner Ansicht recht haben, dafs die typischen Bedeutungen der Bühneneinrichtungen sich erst in späterer Zeit gebildet haben.

Auch darüber läſst sich aus den Worten des Dichters nichts Bestimmtes entnehmen, ob Eteokles v. 359 von gröſserem Gefolge, speziell von den sechs anderen Heerführern umgeben, oder allein auftritt; es wird niemand angeredet und auf niemanden ausdrücklich hingewiesen (v. 459 ist die Lesart unsicher). Aber da eine gröſsere Volksscene für den Anfang des Stückes nachgewiesen ist, der Dichter also über den nötigen Raum dazu auf dem Spielplatze verfügte, so läſst sich annehmen, zumal das Drama als Ἄρεως μεστόν gerühmt wird, daſs Äschylus seinen Zuschauern das Bild eines gröſseren militärischen Gepränges nicht vorenthalten, sondern auch die anderen Heerführer zugleich mit bewaffnetem Gefolge vorgeführt hat.

Der gefesselte Prometheus.

Hier bietet die Trilogiefrage ungleich gröſsere Schwierigkeit; noch jetzt gilt das Wort G. Hermanns, opusc. IV 257: *tantum abest ut demonstratum sit tres Prometheos una fuisse trilogia coniunctos, ut id vel maxime dubium manere videatur*, obgleich derselbe sich später zur Anerkennung der Trilogie bequemt hat (De Prometheo Aeschyli, Lips. 1846). Weder ob es eine trilogische Behandlung der Promethie gegeben hat, noch welche Stücke die Trilogie gebildet haben, noch welche Stelle die erhaltene Tragödie in einer eventuellen Trilogie eingenommen hat, ist mit irgend welcher Sicherheit zu bestimmen. Eine Überlieferung aus dem Altertum über eine äschyleische Prometheustrilogie liegt nicht vor, es beruht vielmehr alles, was darüber aufgestellt ist, auf Kombination. Da ist also die gröſste Vorsicht geboten, dass wir nicht den willkürlichsten Vermutungen Thür und Thor öffnen, sondern die befriedigende Erklärung aus den erhaltenen Worten des Dichters holen. Zum Glück brauchen wir auch hier kein einleitendes Stück zum Verständnis; die Exposition ist bei all ihrer Knappheit vollkommen ausreichend und übergeht nicht ein einziges Moment, das der Hörer zum Verständnis braucht. Kratos und Bia, die Schergen der rohen Gewalt, bringen den Prometheus angeschleppt, bereit dem Hephästos zu helfen, ihn an hochragendem Fels im öden Scythenlande anzuschmieden. Schon in den ersten elf Zeilen, welche Kratos spricht,

werden die Voraussetzungen des Stückes scharf und klar, ja sogar fast vollständig gegeben. Hephästos hat den Auftrag von Zeus, den Übelthäter, wie ihn Kratos bezeichnet, *τὸν λεωργόν* v. 5, am Fels anzuschmieden; er hat das Feuer entwendet und den Sterblichen verliehen, für dieses Vergehen (*ἁμαρτία* v. 9) soll er den Göttern büfsen, damit er die Herrschaft des Zeus lieben lerne und von seiner menschenfreundlichen Art lasse. Auch das Motiv der Handlungsweise des Prometheus wird also gleich am Anfang scharf betont, seine Menschenliebe, sein *φιλάνθρωπος τρόπος* (v. 11). Da diese Anerkennung ihm aus dem Munde des rohen Schergen, der sonst nur Hohn gegen ihn äufsert (v. 82ff.), zu teil wird, so wird dem Zuschauer kein Zweifel über die Wahrheit dieses Motivs aufstofsen, und damit ist dem Prometheus von vornherein die Sympathie gesichert. Mit schwerem Herzen geht Hephästos an die Ausführung des Auftrags. *Ἄκοντα σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι προσπασσαλεύσω* sagt er v. 19, wodurch Prometheus weiter an Sympathie gewinnt. 'Keines Menschen Stimme wirst du hören; von den Strahlen der Sonne versengt, wirst du fort und fort von Leid gequält: *ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω* (v. 26), denn der dich lösen wird, ist noch nicht geboren'. Durch diese Worte klingt hindurch: Aber er wird einst kommen, der Befreier. So erhält der Hörer sogleich die tröstliche Hoffnung, dafs dieses Leid nicht ewig dauern wird; er wird in diesem Gedanken eine Milderung des herben, ja grausigen Schicksals finden, das ihm vorgeführt werden wird. Auch Hephästos erkennt in der Menschenliebe den Grund der Handlung des Prometheus: *τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου*, und fügt hinzu: *βροτοῖσι τιμὰς ὤπασας πέρα δίκης*. Da haben wir das tragische Motiv, welches Äschylus im Prometheus behandelt, hingestellt: das Leid infolge edlen Handelns, welches freilich verbunden ist mit einer Überschreitung der Befugnisse. Diese aber ist bedingt nicht durch eitle, hochmütige Überhebung, sondern durch den kleinlichen und eigennützigen Sinn der Götter, die sich in ihrer Macht beeinträchtigt glauben durch ein entwickeltes Menschengeschlecht. Für einen reiferen Gottesbegriff kann der vorliegende Stoff nicht das Motiv einer Tragödie abgeben. Uns erschiene es widersinnig, die Entdecker der Dampfkraft oder der Elektrizität als Verbrecher gegenüber der Gottheit hinzustellen. Aber die Götter der Theogonie sind eifersüchtig auf ihre Stellung; sie fühlen sich noch berechtigt, allein über

die Naturkräfte zu verfügen — v. 38 wird das Feuer γέρας des Hephästos genannt, v. 82 γέρα θεῶν. Einen Mitgebrauch anderer sehen sie als einen Eingriff in ihre Rechte an, der Strafe verlangt. Von diesem Standpunkt aus erscheint Prometheus als ein Übertreter des positiven Rechts; doch erkennt er selbst dies Recht der Götter nicht an, sondern sieht in ihrem Anspruch nur einen Ausflufs der Tyrannei. Das tragische Motiv ist also hier zwar nicht direkt das Scheitern des Idealismus an der grausen Wirklichkeit, da es nicht zum vollen Unterliegen des Helden kommt, sondern das schmerzliche Los, das einen Kämpfer für eine ideale Sache trifft, der in Konflikt mit einer überstarken realen Macht gerät. Hephästos beschliefst seine Ausführung mit den Worten: Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες· ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῇ (v. 34). Unerbittlich ist Zeus, aber nicht etwa in seiner Gerechtigkeit, sondern weil er noch jung in seiner Herrschaft ist. Darauf folgt die Fesselung; weithin erschallen die Schläge des Hammers unter höhnischen Bemerkungen von Kratos (v. 62 und 82 ff.), unter mitleidsvollen des Hephästos (v. 66, 69).

Während der ganzen Scene verharrt Prometheus in Schweigen, ein feiner Zug des Dichters: das Märtyrertum konnte kaum besser bezeichnet werden als dadurch, dafs der Held lautlos die qualvolle Fesselung an sich vollziehen läfst. Beschämend für das Philologentum ist es, dafs man auf die Plattheit verfallen konnte, Äschylus hätte die Person des Prometheus durch ein Bild, eine hölzerne Figur, eine Puppe vorstellen lassen. Die feinsten Züge werden durch solche plumpen Einfälle zu Schanden gemacht. Und nun gar die Gründe, die dafür angegeben werden! Weil der Dichter v. 65 einen Keil mitten durch die Brust des Gefesselten treiben läfst, soll er nicht durch einen Schauspieler dargestellt werden können. Wieviel Puppen müfste man wohl substituieren, wenn man denselben Gesichtspunkt bei allen denjenigen anwenden wollte, die auf der Bühne erstochen werden. Aber das nennt man Realismus. Man male sich nur den theatralischen Effekt einer starren, unbeweglichen Puppe aus, hinter der im weiteren Verlauf des Stückes der Schauspieler versteckt ist! Als weiteren Grund giebt man an, dafs der Schauspieler unmöglich regungslos stundenlang am Felsen hätte angeschmiedet hängen können. Soviel Geschick werden wir wohl den alten Bühnenmeistern zutrauen können, dafs sie diese

Schwierigkeit zu überwinden verstanden. Auch die Frage des dritten Schauspielers wird ins Treffen geführt: wird Prometheus durch einen Schauspieler dargestellt, so hat Äschylus drei Schauspieler verwendet; das würde dann eine Zeitbestimmung ergeben, mit der sich andere Annahmen nicht recht vereinigen wollen. Doch erstens bietet sich da das Parachoregema, die Stellung eines Nebenschauspielers, als bequeme Aushilfe (cf. Schömann, Prometheus p. 87, A. Müller, Bühnenaltertümer p. 178), zweitens sollte man sich doch endlich einmal darüber klar werden, dafs man über die Zeit der Abfassung des Prometheus überhaupt nicht zu sicheren Aufstellungen kommen kann, weil alle die Momente, die in Frage stehen, keine Beweiskraft haben, sondern nur für die eine oder die andere Hypothese eine gewisse Unterstützung bieten. Sonst würden ja auch nicht die Ansichten der Gelehrten über diesen Punkt so aufserordentlich auseinandergehen. Schömann p. 84 meint, dafs das Stück unter allen erhaltenen des Äschylus das älteste und nicht lange nach 479 oder 478 geschrieben sei, Droysen p. 330 sagt: „Die Zeit der Aufführung ist wahrscheinlich 474“, Wecklein, Schulausgabe des Prometheus p. 23: „Demnach hindert nichts, zu glauben, der Prom. sei in einer Zeit gedichtet und aufgeführt worden, in welcher die Erinnerung an den zerstörenden Ausbruch des Ätna noch frisch war, also nicht sehr lange nach Ol. 75, 2 (479/8)“, Wilamowitz, Hermes 21, 611 läfst aus scenischen Gründen den Prometheus für die älteste Bühne gedichtet sein und setzt seine Entstehung zwischen 476 und 467 an, Christ p. 163 rückt das Stück nahe an die Orestie, Bergk III 312 sagt: „Der Prometheus zeigt die meiste Verwandtschaft mit der Orestie und gehört unzweifelhaft den letzten Lebensjahren des Dichters an“, und p. 314: „Wahrscheinlich ist der Prometheus erst nach dem Tode des Äschylus auf die Bühne gebracht“. Zu den letzten Werken des äschyleischen Genius rechnen den Prometheus auch O. Müller, Griech. Litt. II, 88 und Teuffel, Über des Äschylus Promethie, Tübingen 1861. Gröfsere Differenzen lassen sich nicht denken. Aber ob Puppe, ob Persönlichkeit, die Sache hat nur Bedeutung für den theatralischen Effekt und die künstlerische Wirkung, für den Inhalt des Stückes ist sie schliefslich gleichgültig.

Nachdem Hephästos mit Kratos und Bia abgetreten ist, öffnet Prometheus seinen Mund zur Klage. Äther, Winde, Wasser,

Erde, Sonne, sie alle ruft er zu Zeugen an: ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός (v. 92). 'Solch Leid hat der neue Herrscher (νέος τάγος v. 95) gegen mich ersonnen. Aber unentrinnbar ist die Macht der Notwendigkeit, v. 105. Weil ich den Menschen Gaben verlieh, bin ich Unglücklicher diesem Zwang verfallen, (v. 108). Für solches Vergehen (ἀμπλάκημα) mufs ich büfsen' (v. 112). Prometheus stellt also den Fall genau so dar, wie er uns in der ersten Scene vorgeführt worden ist; neu ist nur der Gedanke, dafs man die πεπρωμένη αἶσα, die ἀνάγκη tragen müsse, worin immerhin ein gewisser Trost liegt. Da naht sich der Chor der Okeaniden in einem Flügelwagen. Ὁρᾶτε δεσμώτην με δύσποτμον θεὸν — διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν, mit diesem schon oft betonten Gedanken redet Prometheus den Chor an. Dieser spricht dem Titanen sein Mitleid aus: 'Eine thränenschwere Wolke lagert auf meinen Augen, wenn ich dich schaue', womit zugleich der Stimmung des Zuschauers Ausdruck gegeben wird. 'Ja, neue Herrscher gebieten im Olymp. An andere Satzungen nicht gebunden (ἀθέτως v. 150), herrscht Zeus und vernichtet die früheren Gewalten'. Die Handlungsweise des Zeus erscheint dem Chor von vornherein lediglich als Ausflufs der neu erworbenen Machtstellung; der Gedanke, dafs vielleicht ein furchtbares Verbrechen die gerechte Strafe des ewig weisen Zeus hervorgerufen, kommt ihm gar nicht ein; sondern 'immerfort grollend und unerbittlich bändigt er das Geschlecht der Himmlischen, und nicht eher wird er aufhören, als bis er sein Herz gesättigt oder durch listigen Handstreich ein anderer die Zügel der Herrschaft ergreift'. Diese Worte sind von der gröfsten Wichtigkeit; sie zeigen uns, wie der Chor die Stellung des Zeus auffafst; er ist ein neuer Herrscher, der, sowie er selbst die Herrschaft sich erst durch Kampf errungen, sie auch wieder verlieren kann. Wir haben es also mit dem Zeus der Theogonie, dem gewordenen Zeus zu thun, nicht mit dem ewigen, weisen, gerechten der späteren Zeit, in dem sich Moira und Dike vereinigen. Da erklärt Prometheus, dafs Zeus seiner einst noch bedürfen werde, damit er ihm den Anschlag enthülle, der ihm sein Scepter rauben werde. Dann werde er sich durch keine Drohungen bestimmen lassen, ihm das Geheimnis zu enthüllen, ehe er ihn gelöst und ihm gebüfst für die gegenwärtige Schmach (v. 180—190). Hiermit wird die Verwickelung des Stückes angedeutet; zugleich sehen wir, wie sich Prometheus auf ganz

gleiche Stufe mit Zeus stellt, was durch die späteren Worte v. 207 f.: εἰς ἀρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει bestätigt wird. Diese Überzeugung veranlafst ihn, die Mahnungen zur Nachgiebigkeit, die der Chor an ihn richtet, zu verachten und der Macht des Zeus Trotz zu bieten. Dann erst fragt die Chorführerin, auf Grund welcher Beschuldigung (αἰτίαμα) ihn Zeus so schmählich behandelt, worauf Prometheus in langer Erzählung berichtet, wie er dem Zeus im Kampf mit Kronos und den Titanen beigestanden, welchen Dank er jetzt dafür ernte (v. 237—39), wie Zeus das Menschengeschlecht habe vernichten wollen, wie er es gerettet (251), wobei man freilich vergeblich nach dem Wie? fragt, wie er die Menschen dann gehoben habe, indem er ihnen die täuschenden Hoffnungen eingepflanzt, wodurch sie über die fortwährende Voraussicht des Todes hinweggetäuscht worden wären, wie er ihnen schliefslich das Feuer und damit die Möglichkeit einer Kulturentwickelung gegeben (v. 270). Auf die direkte Frage der Chorführerin: οὐχ ὁρᾷς ὅτι ἥμαρτες; antwortet er: ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι· θνητοῖς ἀρήγων αὐτὸς ηὑρόμην πόνους (v. 282). Seine einzige Schuld sieht er darin, dafs er den Menschen half, und diesen Fehl hat er mit Bedacht, in guter Absicht begangen. Auch die Chorführerin denkt bei ihrer Frage offenbar nicht an ein sittliches Vergehen, sondern nur an einen Fehler der Unklugheit und des unüberlegten Handelns, nämlich die Auflehnung gegen einen überlegenen Gegner, wie Wecklein, Schulausgabe zu v. 260 richtig bemerkt. Noch ein Gedanke dieser Scene ist von Wichtigkeit für den Charakter des Helden, v. 281: ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἅπαντ' ἠπιστάμην. Er kannte sein Geschick, und dennoch nahm er das Leid auf sich, wenn er es sich auch nicht gerade so furchtbar vorgestellt hat. So tritt das Märtyrertum in noch helleres Licht. Jetzt steigt der Chor von seinem Gefährt herab, um das fernere Schicksal des Helden aus seinem eigenen Munde zu vernehmen (v. 298). Doch täuscht hier zunächst der Dichter die Erwartung, die er im Zuschauer erregt; denn die Erzählung wird unterbrochen durch das Erscheinen des Okeanos, der auf einem πτερυγωκὴς οἰωνός, an einer anderen Stelle τετρασκελὴς οἰωνός genannt, eintrifft. Ihn treibt das Mitleid, zugleich der Wunsch, zwischen Prometheus und Zeus zu vermitteln (v. 341). Er ermahnt ihn, sich selbst zu erkennen und eine andere Sinnesart anzunehmen; ist ja auch der Herrscher unter den Göttern

ein anderer geworden (v. 325). Man hat die Mahnung '*μεθάρμοσαι τρόπους νέους*' merkwürdig falsch verstanden; man spricht von einer neuen Weltanschauung, die sich Prometheus aneignen solle, lediglich aus dem Bedürfnis nach tiefsinnigen Gedanken, die man dem Äschylus mit aller Gewalt aufoctroyieren will. Und doch zeigt der weitere Verlauf der Worte ganz deutlich den Gedankengang. 'Leicht könnte Zeus die Qualen dir noch mehren; darum lafs ab vom Zorn und suche Erlösung von deinen Qualen. Du siehst, welchen Lohn allzu stolze Rede davonträgt. Lecke nicht gegen den Stachel, denn ein strenger Herr gebietet, der niemandem verantwortlich ist'. Man sieht, dafs Okeanos seinen gut gemeinten Rat nur damit motiviert, dafs Zeus die Gewalt hat und leicht noch härter strafen könnte. Wir konstatieren gleich hier, dafs der Gedanke, den man den Worten des Okeanos unterlegt, dafs Prometheus sich unter die höhere Einsicht des Zeus beugen solle, der alles zum guten führe, wenn seine weisen Absichten auch nicht von den Tieferstehenden sofort durchschaut würden, vom Dichter auch nicht entfernt angedeutet wird. Okeanos steht auf dem Standpunkt des Philisters, der für den hohen Sinn des Prometheus kein Verständnis hat; er sieht nur die Qualen, und die möchte er ihm als mitfühlender Verwandter erleichtern. Die Scene ist wenig fördernd für die Handlung, aber doch nicht ganz unnötig; sie hebt durch den Kontrast das Heldentum des Prometheus um so schöner hervor. Dafs dieser, von seinem Recht durchdrungen, das Anerbieten des Okeanos ablehnt, ist selbstverständlich. Charakteristisch für sein Denken ist sein Motiv. Er will nicht, dafs um seinetwillen noch andere leiden sollen (v. 361); er weifs wohl, dafs schon die Äufserung des Mitleids dem Okeanos die Feindschaft des Zeus eintragen wird (v. 404). Auch durch diesen Zug kann der Held nur gewinnen. Was sonst noch in der Scene gesprochen wird, ist irrelevant, namentlich die Digression über Atlas und Typhon, die nicht mehr als ein Lückenbüfser ist. In dem darauf folgenden unbedeutenden Gesange versichert der Chor den Helden seines Mitleids und der Teilnahme der ganzen Menschheit. Wieder tritt der Gedanke hervor, dafs Zeus nach eigenen Gesetzen willkürlich herrscht (v. 418 *ἀμέγαρτα γὰρ τάδε Ζεὺς ἰδίοις νόμοις κρατύνων*) und mafslos die früheren Götter seine Gewalt spüren läfst; von einer höheren Einsicht desselben und einer schweren Schuld des Prometheus findet sich wieder keine Spur. Der darauf folgende

Akt, der sich nur zwischen dem Helden und der Chorführerin abspielt, die lediglich eingeführt wird, um die dialogische Form zu ermöglichen, ist dramatisch noch schwächer; es ereignet sich gar nichts, Prometheus führt nur des näheren aus, was er schon im vorhergehenden Akt betont hat, dafs er die Menschen in einem traurig elenden und hilflosen Zustand angetroffen, und zählt alle die Wohlthaten auf, die er ihnen erwiesen. Die Menschen hätten stumpfsinnig in Höhlen hingelebt und selbst nicht einmal die Jahreszeiten zu scheiden gewufst. Da habe er sie unterrichtet über den Aufgang der Gestirne, habe sie die Zahlen- und Buchstabenkunde gelehrt, die Zähmung der Tiere, die Schiffahrt, die Heilung von Krankheiten, die Beobachtung der Vorzeichen sowie die Opfer, auch die Schätze der Erde ihnen geöffnet, kurz jegliches Wissen ihnen überliefert. *Βραχεῖ δὲ μύθῳ πάντα συλλήβδην μάθε· πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως* (v. 521 f.). So stellt sich Prometheus als wahrer Wohlthäter der Menschheit hin, und dafs der Dichter ihn wirklich so aufgefafst hat und ihn nicht etwa als leeren Prahler habe schildern wollen, geht daraus hervor, dafs auch nicht an einer einzigen Stelle des Stückes der Darstellung, die Prometheus von seiner Thätigkeit giebt, widersprochen wird. Recht charakteristisch sind wieder die nächsten Worte der Chorführerin, Prometheus solle doch mehr an sich denken, dann wäre Hoffnung da, dafs er befreit und dem Zeus noch einmal an Macht gleich sein würde. Es handelt sich eben lediglich um den Kampf zweier Göttermächte. Folgte der Dichter der Anschauung, dafs Zeus das höhere Recht vertrete, was man ihm unterschiebt, so hätte er dieser Auffassung wohl auch einmal Ausdruck gegeben. Und wiederum ist es nicht Trotz, was den Prometheus bestimmt, den Rat unbefolgt zu lassen, sondern die Überzeugung, dafs es sein Schicksal ist, erst nachdem er durch unzählige Leiden gramgebeugt[1]) ist, den Fesseln zu entfliehen; alle Klugheit vermöge nichts gegen die Notwendigkeit (v. 530). Diese wird aber bestimmt durch die Moiren und die Erinyen, deren Gewalt auch Zeus

---

1) Das Wort *καμφθείς*, welches Prometheus von sich gebraucht, hat Welcker, Trilogie p. 34 zu der Annahme veranlafst, dafs Aschylus habe darauf hinweisen wollen, dafs Prom. im folgenden Stück mürbe gemacht ist. Unmöglich ist das nicht, da wir nicht wissen, wie der Dichter seinen Helden im *λυόμενος* dargestellt hat; doch findet in der erhaltenen Tragödie diese Auffassung jedenfalls keine Bekräftigung.

unterworfen ist, der so wenig wie andere seinem vorbestimmten Schicksal entrinnen kann (v. 534). Auf die Frage, was denn für ein Schicksal dem Zeus aufser dem ewigen Herrschertum beschieden sei, weist Prometheus wieder wie v. 180 auf das Geheimnis hin, in dessen Besitz er sei und dessen Bewahrung ihm die einstige Befreiung sichere. So rückt also im ganzen Akt die Handlung nicht im geringsten vom Fleck. Nur wenig anders steht es mit dem nächsten, welcher uns die vielbesprochene Episode der Io bringt. Doch vorher singt der Chor noch ein kurzes Lied: 'Möge nie des allwaltenden Zeus Gewalt in Widerstreit treten zu meinem Willen. Süfs ist es, in zuversichtlicher Hoffnung zu leben und an heiterem Frohsinn das Herz zu laben. Ich schaudere, wenn ich dein Leid betrachte, der du die Sterblichen zu hoch ehrtest, nicht zitternd vor Zeus. Und doch, findest du Dank und Hilfe bei den Menschen? Kein menschlicher Rat kann des Zeus Fügung vereiteln'. Der Standpunkt des Chors ist im wesentlichen der des Okeanos: auch er dient der Kontrastwirkung. Da tritt Io auf, als gehörnte Jungfrau, die, vom Wahnsinn ruhelos von Land zu Land getrieben, auf ihren Wanderungen an dem Felsen, an welchem Prometheus angeschmiedet ist, vorbeikommt. Von Bedeutung für die Fortführung der Handlung ist in dem über 300 Verse umfassenden Akt nur, dafs Prometheus endlich auf eine Frage der Io mit seinem Geheimnis näher herausrückt, dafs Zeus durch seinen eigenen unbedachten Willen seinen Sturz herbeiführen werde durch eine Ehe, deren Sprofs mächtiger sein werde als der Vater (vv. 788, 790, 794), sowie dafs er selbst nach einem Orakel seiner Mutter, der Titanin Themis, einst durch einen Sprofs aus dem Geschlecht der Io, einen trefflichen Bogenschützen, befreit werden wird. Das Übrige ist Beiwerk. Notwendig ist die Einführung der Io überhaupt nicht; die Frage, welche den Prometheus veranlafst, die dem Hörer wünschenswerten Mitteilungen zu machen, konnte ebenso gut die Chorführerin stellen. Aber die Handlung war viel zu mager, um für ein 1100 Verse langes Stück auszureichen; der Dichter mufste also zu Episoden seine Zuflucht nehmen, und da macht es seiner Erfindungskraft alle Ehre, dafs er auf eine Persönlichkeit verfiel, die wenigstens äufserlich in eine gewisse Verbindung mit der Handlung gebracht werden konnte, insofern aus ihrer Nachkommenschaft der einstige Befreier erstehen sollte. Das athenische Publikum mochte nach dieser Richtung nicht so

kritisch sein, daſs es an einer so lose angefügten Episode Anstoſs nahm. Wurde es doch für diesen technischen Mangel reichlich entschädigt durch die theatralische Wirkung des Aktes. Die wunderbare Erscheinung der gehörnten, vom Wahnsinn gepeitschten Jungfrau, die Erzählung ihrer Träume, des Orakels, ihrer ruhelosen Irrfahrten, die Verkündigung ihrer ferneren Leiden sowie ihrer endlichen Erlösung, der erneute Wahnsinnsanfall, in dem sie fortstürzt, das alles konnte seine Wirkung auf ein Publikum, das so auſserordentliche Freude an Märchen und Sagen namentlich etwas pikanter Art hatte, nicht verfehlen. Der Chor vertritt an einer Stelle geradezu das neugierige, erzählungsdurstige athenische Publikum. Als Prometheus sich anschickt, der Io ihre weiteren Schicksale zu verkünden, unterbricht ihn die Chorführerin v. 658 mit den Worten:

μήπω γε· μοῖραν δ' ἡδονῆς κἀμοὶ πόρε.
τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
αὐτῆς λεγούσης τὰς πολυφθόρους τύχας.

Darum ist aber nicht etwa der ganze Auftritt überhaupt bedeutungslos für das Stück; er ist sogar sehr lehrreich für die Beurteilung des Zeus. Derselbe erscheint auch hier nicht etwa als der allgerechte Gott, sondern als der verliebte Abenteurer, der, um seiner Lust zu fröhnen, eine Sterbliche der gräſslichsten Pein überantwortet. Zwar unmittelbar ist Hera diejenige, welche die Qualen sendet, aber Zeus ist doch die Ursache. Direkt bezeichnet Io in ihrer Erzählung weder den Zeus, noch die Hera als unmittelbaren Peiniger; denn in v. 785: *πῶς δ' οὐκ ἂν* (scil. *ἡδοίμην*), *ἥτις ἐκ Διὸς πάσχω κακῶς*; kann das *ἐκ* sowohl den mittelbaren wie den unmittelbaren Urheber bezeichnen. Doch werden wir darüber durch die anderen Stellen aufgeklärt. Prometheus sagt v. 615 von der Io: *νῦν τοὺς ὑπερμήκους δρόμους Ἥρᾳ στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται*, und v. 729: *τὰ λοιπὰ νῦν ἀκούσαθ', οἷα χρὴ πάθη τλῆναι πρὸς Ἥρας τήνδε τὴν νεανίδα.* Ebenso der Chor später v. 927:

ταρβῶ γὰρ ἀστερ-
γάνορα παρθενίαν
εἰσορῶσ' Ἰοῦς ἀμαλαπτομέναν
δυσπλάνοις Ἥρας ἀλατείαις πόνων.

Andererseits wird das Verhältnis richtig dargestellt durch Prometheus v. 761:

ἆρ' ὑμὶν δοκεῖ
ὁ τῶν θεῶν τύραννος εἰς τὰ πάνθ' ὁμῶς
βίαιος εἶναι; τῇδε γὰρ θνητῇ θεὸς
χρῄζων μιγῆναι τάσδ' ἐπέρριψεν πλάνας.

Die Affaire selbst wird im Prometheus anders dargestellt als in den Hiketides. Namentlich bleibt die Hauptfrage, ob Zeus die Io bereits umarmt hat oder nicht, unbeantwortet. Die Bezeichnung ἀστεργάνωρ παρθενία im Munde des Chors scheint anzudeuten, dafs er das letztere annimmt. Doch können wir das nicht als sicher hinstellen (cf. die Herausgeber zu v. 927). Aber auf alle Fälle erscheint Zeus im ungünstigen Lichte und die Behandlung der Io als eine Grausamkeit. Hat er sie umarmt und verfolgt sie die eifersüchtige Hera aus Rache, so bleibt an ihm als dem Urheber immerhin die Schuld haften; hat er sie noch nicht umarmt und sucht Hera durch ihre Verfolgungen die Umarmung zu hindern, so ist die Qual der Io erst recht eine Grausamkeit und Zeus um so tadelnswerter, je länger er die Peinigung zuläfst. Aber es kam ja dem Dichter darauf an, den Zeus als Tyrannen hinzustellen, der nur seiner Laune folgt, und so war auch von diesem Gesichtspunkte aus die Wahl der Io-Sage eine glückliche. Natürlich ist es auch hier einigen Interpreten gelungen, der Io die Schuld beizumessen und den Zeus nicht nur als rein, sondern sogar als von den besten Absichten beseelt hinzustellen. So sagt Schömann, Prometheus p. 8: „Zeus liebte sie und wollte sie umarmen; weil sie aber nicht sogleich seinem Willen gehorsam war, so gab er sie dafür den Qualen preis, die der eifersüchtige Zorn der Hera über sie verhängte“, und p. 59: „Io sträubte sich: sie vermochte sich noch nicht zur Hingebung in den Willen des Gottes und zu dem Gedanken einer Vereinigung mit ihm zu erheben: dem Rufe, der an sie erging, setzte sie ein menschlich eigenwilliges Bedenken entgegen, und darum mufs sie erst durch eine Schule der Leiden gehen, bevor sie des Göttersohnes Mutter wird“. „Als sie durch ihr Leiden geläutert ist, da wird sie mit der Geburt des Epaphos begnadigt. Also erscheint uns Zeus auch in diesem Verhältnis keineswegs als der harte und fühllose Tyrann, wie ihn Prometheus schilt, sondern als liebender Gott, der auch da wohlthut, wo er verschmäht wird und züchtigen mufs“. Man male sich nur die moralische Wirkung dieser Auffassung auf die

sinnlich leicht erregten, heifsblütigen athenischen Jungfrauen[1]) aus, von denen manche ähnliche Träume wie die Priesterin der Hera haben mochte. Wenn die Keuschheit so bestraft und diese Strafe noch dazu vom Dichter als gerecht hingestellt wurde, weil die Priesterin der Göttin der Ehe dem Rufe, der an sie erging, ein menschlich eigenwilliges Bedenken entgegensetzte, dann konnte sie freilich wohl kaum noch etwas bewegen, die Keuschheit zu bewahren. Aber zum Glück steht von alledem kein Wort beim Dichter; es sind das lauter Phantasiegebilde der Interpreten, und zwar gerade solcher, die sonst keine Gelegenheit vorübergehen lassen zu betonen, dafs Äschylus seine Aufgabe darin sah, das Volk zu belehren und zu bessern, dafs er die niederen Vorstellungen des Volkes von der Gottheit durch reinere, sittlichere ersetze. Wecklein, Prometheus p. 14 gestattet sich geradezu den Satz: „Kurzsichtigkeit läfst die Behandlung der Io als grausame Willkür erscheinen". Und wodurch entstehen solche Urteile? Dadurch, dafs man den Prometheus nicht aus ihm selbst erklärt, sondern aus den anderen Stücken des Äschylus, in denen sich freilich dem anderen Stoff entsprechend auch andere Gedanken ausgesprochen finden. Wenn man diese Methode erst einmal auf die modernen Dichter ausdehnen wird und Kabale und Liebe aus Demetrius und Götz von Berlichingen aus dem zweiten Teil von Faust erklären wird, dann werden wir ja noch recht ergötzliche Sprünge litterarischer Kritik erleben. Nicht Kurzsichtigkeit, sondern Unbefangenheit läfst die Behandlung der Io als grausame Willkür erscheinen. Äschylus hat die Sage ganz der Volksanschauung gemäfs behandelt, weil sie ihm so in den Rahmen seiner Handlung pafste; er brauchte sich auch selbst gar keinen Zwang dabei anzuthun, denn er war ganz und voll Grieche und teilte all die Widersprüche, die in der griechischen Religion sich vorfanden, wie noch Gelegenheit sein wird zu erweisen. Und wenn er auch gelegentlich seiner abweichenden Ansicht über einen einzelnen Punkt Ausdruck giebt, wie er Agamemnon v. 754 in dem berühmten *δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί* ausspricht, dafs nicht aus des Geschickes übermäfsiger Gunst

1) Über die Berechtigung der Frauen zum Besuch der Tragödien cf. Oehmichen a. a. O. p. 207. In Bezug auf ihre thatsächliche Anwesenheit im 5. Jahrhundert scheint mir Oehm. zu irren. Die Erzählung im *βίος Αἰσχύλου* über die Wirkung des Eumenidenchors auf die Frauen setzt deren Anwesenheit doch auch voraus.

einem Geschlecht unersättliches Elend aufsprosse, sondern aus der üblen That, so folgt noch lange nicht, dafs er in allem anders gedacht habe als seine Zeitgenossen, am allerwenigsten, dafs er einer Frömmigkeit gehuldigt habe, die in allen Geschicken des Lebens das ernste Auge und die gerechte Hand der Gottheit erkennt (cf. Teuffel-Wecklein, Perserausgabe p. 30).

Dafs übrigens Äschylus die Io-Episode auch für geeignet hielt, tragisch zu erschüttern, geht aus den Worten hervor, die er dem Chor v. 715 in den Mund legt:

οὔποτ' οὔποτ' ηὔχουν ξένους
μολεῖσθαι λόγους
ἐς ἀκοὰν ἐμάν, οὐδ' ὧδε δυσθέατα
δύσοιστα πήματα, λύματα, δείματ' ἀμφήκει
κέντρῳ ψύχειν ψυχὰν ἐμάν.
ἰὼ ἰὼ μοῖρα μοῖρα,
πέφρικ' ἐσιδοῦσα πρᾶξιν Ἰοῦς.

Nach der Io-Episode drückt der Chor in einem kurzen Liede die Gefühle aus, die diese Scene in ihm erweckt. Was kann ihm näher liegen als der Wunsch, von der Liebe eines Gottes, am meisten aber von der des Zeus verschont zu bleiben? Ehe unter Gleichen ist das beste. Dieser einfache, auch keineswegs poetische Gedanke bildet den Inhalt des Gesanges.

Der letzte Akt, der wieder mit voller Meisterschaft gearbeitet ist, bringt in höchst packender Weise die Katastrophe, wobei der Kontrast zur Erhöhung der Wirkung vom Dichter recht geschickt benutzt ist. Zuerst äufsert Prometheus über den Sturz, der dem Zeus beschieden ist, seine trotzige Freude, die noch vermehrt wird durch das stolze Bewufstsein, dafs er es allein ist, der ihn abwenden kann. Er malt sich den Fall seines Gegners im einzelnen aus und ruft höhnisch aus:

πταίσας δὲ τῷδε πρὸς κακῷ μαθήσεται,
ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα (v. 958).

Er weifs, dafs er als Gott dem Tode nicht verfallen ist; so mag denn Zeus ihm noch gröfsere Qualen bereiten, lange wird er es ja doch nicht mehr treiben. Und als die Chorführerin bemerkt, dafs diejenigen weise seien, die die Nemesis verehrten, da kennzeichnet er seine Stellung zu Zeus mit den Worten:

σέβου, προσεύχου, θῶπτε τὸν κρατοῦντ' ἀεί·
ἐμοὶ δ' ἔλασσον Ζηνὸς ἢ μηδὲν μέλει.

Trotzdem macht Prometheus nicht den Eindruck des Gotteslästerers; der Hörer fühlt sich nicht abgestofsen durch seine Empörung, denn Zeus ist nicht die Gottheit überhaupt, sondern ein einzelner Gott, der seinen Vorgänger vom Throne gestofsen und deswegen von ihm verflucht worden ist (v. 942), der um seine Stellung erst kämpfen mufs und zunächst gar keine höheren Rechte für sich geltend machen kann, als die älteren Götter. Genau so wie Äschylus den Zeus in seiner Tragödie schilderte, kannten ihn die Zuschauer aus den Sagen der Theogonie.

Darauf erscheint Hermes als Bote des Zeus, um dem Prometheus sein Geheimnis abzuverlangen. Die Vorwürfe, mit denen er ihn in seiner Anrede bedenkt, bringen keinen neuen Gesichtspunkt; er nennt ihn *τὸν ἐξαμαρτόντ' εἰς θεοὺς ἐφημέροις πορόντα τιμάς, τὸν πυρὸς κλέπτην* (v. 977). Scharf, ja höhnend über den Knechtesdienst, den Hermes versieht, weist Prometheus das Verlangen ab. Er hat schon zwei Herrscher der Götter vom Throne sinken sehen, dasselbe Los wird schnell auch den dritten erreichen. Die neuen Götter sind ihm überhaupt verhafst:

> *ἁπλῷ λόγῳ τοὺς πάντας ἐχθαίρω θεούς,*
> *ὅσοι παθόντες εὖ κακοῦσί μ' ἐκδίκως* (v. 1007).

Mit Recht hält ihm Hermes entgegen: *καὶ μὴν σύ γ' οὔπω σωφρονεῖν ἐπίστασαι* (v. 1014). Gewifs; bei mafsvollem Verhalten und rücksichtsvoller Anerkennung der Autorität hätte Prometheus sein Leid vermeiden oder wenigstens mildern resp. beenden können. Aber dann wäre er kein Held gewesen, und wir wären um eine herrliche Tragödie ärmer. Dem Appell an seine *σωφροσύνη* setzt Prometheus darum eine heldenhafte Festigkeit entgegen; wenn selbst Blitz, Sturm und Donner auf ihn herniederfiele, so könne ihn doch nichts bestimmen, sein Geheimnis zu offenbaren. Jetzt hält auch der Götterbote, der nichts als eitel Trotz, Hochmut, ja Wahnsinn in dem Verhalten des Prometheus sieht, nicht mehr zurück; er droht ihm, dafs er von dem Felsen begraben zur Unterwelt hinabgeschleudert werden und erst nach langer Zeit wieder heraufsteigen würde, um dann weiteren Qualen durch einen Adler ausgesetzt zu werden, von denen er nur Erlösung hoffen könne, wenn ein Gott freiwillig für ihn in den Hades hinabsteige. Auch der letzte Versuch des Chors, ihn umzustimmen, schlägt fehl, und nun erreicht seine Heldenhaftigkeit ihren Höhepunkt in den herrlichen Anapästen v. 1075

bis 1086, die eine Kraft atmen, die man echt shakespearisch nennen könnte:

πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος, αἰθὴρ δ'
ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλῳ τ'
ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων
αὐταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίῳ
συγχώσειεν
τῶν τ' οὐρανίων ἄστρων διόδους,
ἔς τε κελαινὸν Τάρταρον ἄρδην
ῥίψειε δέμας τοὐμὸν ἀνάγκης
στερραῖς δίναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.

Noch fordert Hermes den Chor auf, sich zu entfernen, damit das Brüllen des Donners nicht seinen Sinn betäube; doch dieser erklärt, mit dem Helden leiden zu wollen. Es ist dies ein großartiger Beweis von Sympathie für den Helden. Es geht daraus mit Bestimmtheit hervor, daſs der Chor den Prometheus nicht für einen Verbrecher hält, denn von einem solchen könnte er sich unbeschadet seiner sonstigen Sympathien trennen. Andrerseits erscheint doch der Entschluſs so weitgehend, da der Chor sich doch in dem Stücke mit dem Helden und seinem Streben keineswegs identifiziert, daſs zu diesem Schluſs wohl ein technischer Zwang mitgewirkt haben muſs. Der Chor konnte nicht, ohne den Eindruck völlig zu zerstören, einfach nach der Katastrophe abziehen; so läſst ihn der Dichter mit Prometheus zugleich verschwinden, der nunmehr unter furchtbarem Getöse und dem Aufruhr der Elemente in die Tiefe sinkt, während aus seinem Munde die Worte schallen:

ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθὴρ κοινὸν φάος εἱλίσσων,
ἐσορᾷς μ' ὡς ἔκδικα πάσχω.

Das ist der letzte Eindruck, der dem Hörer übermittelt wird: 'Du siehst, welch Unrecht ich dulde'.

So ist Prometheus durch das ganze Stück derselbe geblieben; ungebeugt läſst er das harte Unrecht über sich ergehen, felsenfest bleibt sein Sinn auch bei der maſslosen

Verschärfung seiner Strafe. Sein Charakter ist völlig einheitlich gezeichnet, ebenso wie der des Zeus; die ganze Handlung verläuft ohne Widerspruch; so klar wie der Text ist, so klar liegt der Inhalt des Stückes vor uns. Zum Stoff der Tragödie hat der Dichter eine Episode aus der Göttergeschichte gewählt, die ein prächtiges tragisches Motiv enthält, dessen Träger ein Held von titanenhafter Gröſse war. Der Vorwurf, den die Sage bot, war so überaus glücklich, daſs Äschylus keinen wesentlichen Zug hinzuzudichten brauchte; freilich verlangte er eine groſsartige Gestaltungskraft, über die nicht jeder Dichter gebietet. Grausig erschütternd sind die Qualen, die vor unseren Augen an dem Helden vollzogen werden, zugleich mitleiderregend, weil wir dem Helden unsere ganze Teilnahme widmen, der als der gröſste Wohlthäter der Menschen mit sichtlicher Liebe vom Dichter geschildert ist und um dieser Wohlthaten willen das Leid, das er voraussah, freiwillig auf sich genommen hat, das Ganze von erhebender Wirkung, weil wir ein gewaltiges Bild männlicher Kraft und Charakterstärke von titanischer Gröſse vor uns aufgerollt sehen, das sich um so edler und reiner aus dem Rahmen seiner Umgebung abhebt, je ungünstiger, ja grausamer sein Gegner gezeichnet ist. Freilich von Gerechtigkeit ist keine Rede; der Schluſs des Stückes krönt die Ungerechtigkeit des mächtigen Feindes, aber diese Ungerechtigkeit ist nicht gröſser als in der Tragödie von Golgatha, und gerade der Prometheus ist ein Beweis dafür, daſs die Gerechtigkeit keine notwendige Kompensation für das Schmerzgefühl ist, das der Tragiker in uns erweckt, sondern daſs er sie völlig entbehren kann, wenn er anderen Ersatz findet, um statt des abstoſsenden Eindrucks einer argen Zweckwidrigkeit eine echt künstlerische, erhebende Wirkung hervorzubringen, zugleich auch ein Beweis, daſs ein edles Märtyrertum keineswegs ungeeignet ist als Stoff einer Tragödie. Gerade in den Sieben und im Prometheus, denjenigen Tragödien, in welchen Äschylus die Stoffe behandelt, welche von gewissen Theoretikern als untragisch perhorresziert werden, das blinde Verhängnis, das den Helden unerbittlich ins Verderben reiſst, und das Dulden für edle Thaten, ist die tragische Gesamtwirkung die groſsartigste und zugleich reinste. Für die künstlerische Wirkung kommen nun freilich noch ganz andere Gesichtspunkte in Betracht. Daſs die dramatische Durchführung im Prometheus zu wünschen übrig läſst, ist bei Besprechung des

Inhalts schon gelegentlich berührt worden. Von dramatischer Lebendigkeit und packender Wirkung sind eigentlich nur die Eingangs- und die Schlufsscene, beide allerdings in grofsartiger Weise; alles übrige steht unendlich weit zurück, das beste ist noch die lose angefügte Episode der Io. Auch im einzelnen treten manche Schwächen hervor, die entschuldigt werden durch den mageren Stoff, der künstlich gedehnt werden mufste. So veranlafst z. B. Prometheus v. 288 den Chor, seinen geflügelten Wagen zu verlassen, um sein künftiges Schicksal zu vernehmen. Als aber der Chor der Aufforderung nachgekommen ist und hinzufügt: *τοὺς σοὺς δὲ πόνους χρῄζω διὰ παντὸς ἀκοῦσαι* (v. 298), erscheint plötzlich Okeanos, und nach dessen Fortgang erfolgt erst die Fortsetzung der Schilderung der Verdienste um das Menschengeschlecht, dann nach einem Stasimon des Chors erst wieder das Auftreten der Io, und erst innerhalb dieser Scene, an zwei verschiedenen Stellen (v. 781 und 897), wird das Versprechen eingelöst. Auch die Scene mit der Io erfährt in ihrem Verlauf eine künstliche Unterbrechung aus Gründen, die ganz aufserhalb der Handlung liegen. Eben schickt sich Prometheus an, der Io ihre weiteren Schicksale zu berichten, da unterbricht ihn der Chor (v. 658) und bittet jene um die Erzählung ihres Leids von Anfang an. Natürlich mufs unter solchen Willkürlichkeiten der korrekte Aufbau des Dramas leiden. Dazu kommt als ein fernerer Mangel die auffallende Unbedeutendheit der Chorgesänge, die weit hinter allen Liedern zurückstehen, die Äschylus seinen andern Tragödien eingereiht hat, so dafs wir in dem lyrischen Element keinen Ersatz finden für die mangelhafte Dramatik. Dagegen tritt das theatralische um so stärker hervor. Schon dafs die Handlung sich in der Götterwelt abspielt, mochte einen besonderen Reiz ausüben. Dazu kam das Übernatürliche und Wunderbare, das den Einzelheiten anhaftete; die Fesselung des Helden selbst, das geflügelte Gefährt, auf welchem der Chor, der vierbeinige Vogel, auf dem Okeanos sich nähert, wovon noch weiter unten die Rede sein wird, das Auftreten der gehörnten Io mit all dem Märchenhaften, das mit dieser Scene verbunden war, das Getöse des Donners, der Aufruhr der Elemente am Schlufs des Stückes, das Versinken des Prometheus mitsamt dem ganzen Chor, alles das mochte das athenische Publikum mächtig erfassen und seine Phantasie aufs lebhafteste anregen. Wir werden dem solche Bedeutung nicht

mehr beilegen und trotz aller grofsartigen Tragik, trotz aller erhebenden moralischen Wirkung, die wir immer empfinden, wenn wir zu einem Idealbild edler Opferfreudigkeit und männlicher Charakterstärke bewundernd aufblicken, uns über die Schwächen des Stückes nicht täuschen und als Kunstleistung im ganzen dasselbe dem Meisterwerk des Äschylus, dem Agamemnon, nachstellen.

So stimmen wir im allgemeinen dem Urteil von Christ, Litteraturgesch. p. 162 bei: „Die hohe Bedeutung des uns erhaltenen Stückes liegt nicht in dem Aufbau der Handlung, die vielmehr sehr geradlinig verläuft und durch die locker eingelegte Episode der gleichfalls durch Zeus ins Unglück gestürzten und auf ihren Irrfahrten bis zum Kaukasus kommenden Io mehr gedehnt als verwickelt wird, sondern in der grofsartigen Zeichnung des Titanen, der als gemarterter Dulder für die dem Menschengeschlecht erwiesenen Wohlthaten an die hehre Gestalt des christlichen Menschenerlösers erinnert“. Zuviel Symbolik trägt A. W. Schlegel hinein, Vorlesungen I p. 164: „Prometheus büfst seine Empörung gegen die weltregierende Macht, und diese Empörung besteht in nichts anderem als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechts. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie, mit unseliger Voraussicht an ihr enges Dasein festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenossen den gegen sie verschworenen unerbittlichen Naturmächten ein unerschütterliches Wollen und das Bewufstsein ihrer hohen Ansprüche entgegenzusetzen hat“. Vollkommen zutreffend dagegen sind seine Urteile p. 163: „Der gefesselte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens“, und p. 166: „Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals grofsartiger gefeiert worden“. Unklar wie immer ist Nicolai, Gr. Litt. I 171: „Prometheus, ein antiker Faust. Das Motiv dieser kühnen und gelehrten Göttertragödie ist schroff wie der Widerspruch zwischen der göttliche Weisheit und menschliches Bedürfnis vermittelnden Figur des Büfsers Prometheus“.

Ein grofser Teil der Kritiker hat nun in dem gefesselten Prometheus so schwerwiegende Widersprüche gefunden, dafs er, zugleich gestützt auf die Thatsache, dafs Äschylus auch einen *Προμηθεὺς λυόμενος* geschrieben hat, und in Berücksichtigung der Fragmente und sonstiger Überlieferungen aus dem Altertum über das verloren gegangene Stück zu der Überzeugung gekommen

ist, dafs der *δεσμώτης* im *λυόμενος* seine Berichtigung gefunden habe derartig, dafs nunmehr Zeus ebenso wie Prometheus in ganz anderem Lichte erscheine und der Dichter auch mit dem *δεσμώτης* etwas ganz anderes bezweckt habe, als die Dichtung für sich allein betrachtet an die Hand gäbe. So sagt Welcker, Trilogie p. 85: „Indem Prometheus durch den Stellvertreter befreit wird, nimmt er zugleich mit dem freiwillig angelegten Zeichen seiner Bande die Lehre davon, dafs nur durch Selbstbeschränkung, durch das Gefühl der Abhängigkeit vom Allerhöchsten der unsterbliche Geist seine Freiheit und sein Wohlsein sichere“; Schömann, Prometheus p. 29: „Dasjenige, was uns als Tyrannei erscheint, ist im Sinne des Aschylus nur ein Akt der wenn auch streng, so doch nicht unverdient strafenden Gerechtigkeit“; p. 25: „Die Versöhnung mufs im gelösten Prometheus dargestellt worden sein, und zwar eine ganze, volle, wirkliche Versöhnung, das heifst eine solche, die aus der Anerkennung der Wahrheit und des Rechts hervorging, wodurch die frühere Entzweiung in ihrem Grunde, der Verkennung des Wahren und Rechten, aufgehoben und Freundschaft an die Stelle der Feindschaft gesetzt wurde“; Bernhardy, Gr. Litt. II, 2, 270 glaubt voraussetzen zu müssen, dafs „der gefesselte Prometheus seine Lösung und Berichtigung im verlorenen Prom. *λυόμενος* erhielt“; Bergk III, 314: „Äschylus konnte den Chor benutzen, um gegenüber den trotzigen Aussprüchen des Titanen auf das Recht des Zeus hinzuweisen; aber indem er diese Rechtfertigung für die zweite Tragödie aufspart, begnügt er sich, auf die grofse sittliche Wahrheit hinzuweisen, dafs alles menschliche Sinnen und Trachten, aller Eigenwille den göttlichen Ratschlüssen gegenüber eitle Thorheit sei“; ibid. p. 324: „Das Schicksal des Prometheus veranschaulicht eben den Gedanken, dafs alle Schlauheit der höheren Weisheit gegenüber zu Schanden wird, dafs jede Empörung gegen die Weltregierung durch schwere Bufse gesühnt werden mufs“; Wecklein, Studien zu Äschylus p. 27: „Prometheus mufste durch seinen Befreier Herakles zu seiner Beschämung und inneren Demütigung erfahren, dafs seine Bestrafung eine gerechte gewesen sei und eine Sühne fordere“. „Je gröfser der Trotz des Titanen gewesen, um so glänzender tritt dessen Demütigung hervor, um so eindringlicher wird die Ehrfurcht, die religiöse Furcht vor der Macht des Zeus zu Herzen geführt“; derselbe, Prometheusausgabe p. 16: „Der Schein einer Schuld

des Zeus ist dem Dichter ökonomisches Mittel und dient ihm gerade dazu, um samt Prometheus alle Welt zu überzeugen, dafs Zeus von Anbeginn der weise und gerechte, wenn auch strenge und gewaltige Weltherrscher gewesen ist"; „die ganze dramatische Entwickelung hat ihren Gegenstand und ihr Ziel an dem Charakter des Prometheus; an ihm wird gezeigt, dafs jede Empörung gegen Zeus eine Verkennung seiner weisen Absichten sei, dafs jegliche Schuld, die man ihm andichte oder angedichtet habe, auf kurzsichtiger und böswilliger Beurteilung beruhe, dafs auch der verlockendste und verführendste Schein des Rechtes der Empörung als Trug und Täuschung sich herausstelle"; Teuffel-Wecklein, Perserausgabe p. 15: „Zeus erscheint durchgängig als gewaltthätiger Tyrann, ganz im Widerspruch mit den sonstigen theologischen Ansichten des Dichters. Dies erklärt sich dadurch, dafs diese Auffassung im weiteren Verlauf der Trilogie ihre Berichtigung erhielt und zu einem verschwindenden Moment herabgesetzt wurde"; sehr gewunden Günther p. 104: „Äschylus führt uns die Entwickelungsgeschichte der von Zeus einst usurpierten, wenn auch mit moralischer Berechtigung usurpierten und für alle kommenden Zeiten berechtigten Herrschaft in demjenigen Stadium vor, wo der Kampf mit dem älteren, relativ auch berechtigten Göttergeschlechte zu des ersteren Gunsten sich entscheidet"; p. 105: „Die durch die Umstände seiner Thronbesteigung erzeugte bedingungsweise Abhängigkeit des Zeus vom strafenden Geschick nötigte diesen, anstatt sein Hoheitsrecht mit Gewalt, welcher Prometheus eben beharrlich trotzt, durchsetzen zu können, auf dem Wege aussöhnenden Vergleichs mit den entthronten Mächten, den Titanen, also durch eine gewisse Konzession an die eine Sühne fordernden Moiren und Erinyen auch auf ethischem Gebiete seine Herrschaft zur Anerkennung zu bringen"; p. 106: „Prometheus büfst für seine Auflehnung gegen den von ihm selbst mit eingesetzten Herrn, dessen Allgewalt er doch, wo er sich selbst ihr unterordnen soll, nicht anerkennen will; dieser mufs, um auch sittlich die oberste Macht repräsentieren zu können, dem ewig unumstöfslichen Recht seinen Tribut bezahlen, indem er dessen Obmacht über sich in einem ersten und einzigen Falle zugesteht".

Der Gedanke der Berichtigung durch das folgende Stück ist eigentlich monströs. Man stelle sich nur einen Dichter vor, der eine Tragödie von 1100 Versen geschrieben, in der er ganz

besondere Liebe auf die klare, plastische Ausgestaltung der Charaktere verwendet hat, so daſs zu dem einheitlichen Bilde auch nicht ein Zug fehlt, nicht ein Zug dem anderen widerspricht, und dann das entworfene Bild, das sich dem Zuschauer fest eingeprägt hat, gleich darauf berichtigt, so daſs der Inhalt des vorhergehenden zu einem verschwindenden Moment herabgesetzt wird. Dann lief also das ganze erste Stück auf Schein und Täuschung hinaus; für so stümperhaft halten wir aber den Äschylus nicht, daſs wir ihm zutrauen sollten, er habe diesen Schein als ökonomisches Mittel benutzt, um schlieſslich gerade das Gegenteil von dem als richtig zu beweisen, was er mit klaren Worten immer und immer wieder ausspricht; auch hätte sich wohl das athenische Publikum kaum einen solchen Schein gefallen lassen. Denn an der Thatsache, daſs Zeus im δεσμώτης der ungerechte Tyrann, Prometheus der Wohlthäter der Menschen ist, läſst sich doch nicht rütteln. Bei Prometheus macht zwar Schömann den Versuch, seine Verdienste zu verkleinern, ja geradezu in ihr Gegenteil zu verkehren, indem er p. 53 sagt: „Weit entfernt, daſs Prometheus das Menschengeschlecht wahrhaft veredelt hätte, hat er es vielmehr von dem Wege zur wahren Veredelung abgelenkt: er hat die Menschen klug gemacht, bevor sie gut waren, hat ihnen durch die Klugheit Mittel gegeben, ihre niederen Bedürfnisse zu befriedigen, bevor sie die Ahnung höherer hatten, hat sie ihre höhere Bestimmung verkennen lassen, sie den Himmlischen entfremdet“ u. s. w. Aber man sieht sofort, daſs das reine Erdichtungen von Schömann sind, von denen bei Äschylus kein Wort steht. Betreffs des Zeus muſs aber Schömann selbst zugestehen, p. 10: „Wer, der dem Eindruck, den die Tragödie macht und also, nach der Intention des Dichters, auch zu machen bestimmt ist, sich unbefangen hingiebt, wer kann sich dessen erwehren, daſs in der That Prometheus das allerschreiendste, das allerempörendste Unrecht erdulde?“ Dieses Zugeständnis ist höchst wertvoll. Wer unbefangen sich dem Eindruck, den der Dichter beabsichtigt hat, hingiebt, sieht im Zeus den ungerechten Tyrannen; wer aber befangen ist durch vorgefaſste Meinungen und Systeme, in die alles hineingepreſst werden muſs, auch wenn es sich nicht fügen will, oder durch das, was er irgendwo anders gelesen hat, der sieht alles, was der Dichter sagt, als Schein an und erkennt in dem ungerechten Tyrannen trotz alledem den allzeit weisen und

immer gütigen Weltbeherrscher. Da ziehen wir es lieber vor, unbefangen zu sein. Doch wir wollen den Gründen, die zu solchen Erfindungen geführt haben, näher treten; denn dafs es Erfindungen sind, giebt Schömann ja selbst in der Hauptsache zu (Über den Prometheus des Äschylus, Opusc. III p. 120 ff.), nur hält er sie für notwendige Ergänzungen.

Diese Gründe sind zunächst theoretischer Natur. Man hat geglaubt, Äschylus habe sich weder mit den Grundgesetzen der Tragik, die durchaus den Nachweis der Gerechtigkeit und einer vernünftigen Weltordnung verlangten, noch mit dem Glauben seines Volkes, noch mit seinen eigenen religiösen Ansichten, die in den anderen Stücken zur Genüge niedergelegt sind, noch mit seiner sonst stets erfüllten Aufgabe, die religiösen Vorstellungen des Volkes zu läutern und durch reinere, sittlichere zu ersetzen, in so schroffen Widerspruch setzen können. Den ersten Gesichtspunkt glauben wir schon zur Genüge widerlegt zu haben, und dafs die Griechen oder auch nur die Zeitgenossen des Aschylus über den beregten Punkt anders gedacht hätten, dafür fehlt uns jede Handhabe, während die Tragödien des Äschylus selbst, wenn man nicht von vorgefafsten Meinungen ausgeht, der beste Beweis dagegen sind. Jedenfalls müssen wir den Güntherschen Satz (a. a. O. p. 11): „Befriedigen konnte die Zeit- und Gesinnungsgenossen des Äschylus nur, was, innerlich wahr und übereinstimmend, geeignet war, die Vorstellung einer zweckmäfsigen und vernünftigen Welteinrichtung hervorzubringen“ von vornherein als Grundlage für die Beurteilung eines äschyleischen Stückes weit von uns weisen. So engherzige, einseitige und lederne Philister sind die Griechen zu keiner Zeit gewesen, und dafs sie im Leben wie in der Kunst noch manches andere befriedigt hat, manches sogar, wovon wir uns kopfschüttelnd wegwenden, was mit einer vernünftigen Weltordnung gar nichts zu thun hat, wissen wir ganz genau. Auch der zweite scheinbare Widerspruch, der zwischen dem äschyleischen Zeus im gefesselten Prometheus und dem Volksglauben bestehen soll, verflüchtigt sich ganz bei näherer Betrachtung. Der emphatische Ausruf: „Welch ein Abgrund von Unbegreiflichkeit, — welch eine Verkehrtheit der Religion — oder welch eine Verwegenheit des Dichters, der sich unterfing, so dem Glauben seines Volkes und seinen Göttern Hohn zu sprechen!“ (Schömann p. 12) macht seinem Schöpfer keine Ehre. Verkehrtheiten von unserem Stand-

punkt aus gab es freilich in der griechischen Religion eine ganze Menge; wer danach suchen will, wird aber noch ganz andere entdecken, als die sind, welche Äschylus im Prometheus zur Darstellung gebracht hat; dafür war sie aber auch ungleich phantasievoller und poesiereicher als die Religionen unserer Zeit. Und Hohn hat er dem Glauben seines Volkes auch nicht entfernt gesprochen. Hier gilt G. Hermanns Wort: *neque habuerunt ista offensionem nec potuerunt habere, ut in religionibus, quae totae ex huiuscemodi fabulis essent compositae* (Opusc. IV 257). Auch zu den Zeiten, wo sich bereits ein reiner Gottesbegriff herausgebildet hatte, wo Zeus aus dem einen Gotte, der die anderen an Macht überragt, sich schon der Gottheit schlechthin, in der die höchste Weisheit, Güte und Gerechtigkeit mit der Macht vereint ist, zu nähern anfing, hielt das Volk doch an den ihm lieb gewordenen Sagen aus der Götterwelt fest. Wieviel davon auf Kosten des wirklichen Glaubens kam, wieviel auf Kosten des poetischen Zuges, der durch das ganze Volk ging, läfst sich im einzelnen nicht feststellen, ist auch vollständig gleichgültig. Kurz, die Widersprüche sind da, sie zeigen sich bei Sokrates geradeso wie bei den Dichtern, und Äschylus ist davon ebensowenig frei wie irgend ein anderer. Das zeigt er auch gerade in den Tragödien, aus denen so gern Chorlieder citiert werden, um seine geläuterte Gottesauffassung zu beweisen; so baut er zum Beispiel im Agamemnon die Handlung wesentlich auf dem gräfslichen Verlangen der Artemis nach der Opferung der Iphigenie auf, was doch gewifs eine Verkehrtheit der Religion ist, geradeso wie das Verlangen der Opferung des Isaak, und benutzt in demselben Stück die durchaus ungerechte Strafe, welche durch Apoll der Kassandra wegen ihrer Keuschheit auferlegt wird. Was er aber bei Apoll und Artemis sich erlaubte unbeschadet seiner sonstigen Verehrung, die er diesen hehren Gottheiten in seinen Liedern zollt, konnte er auch bei Zeus unbedenklich thun. Äschylus verwendet eben die Göttersagen, wie sie im Munde des Volkes umgingen, natürlich mit der Freiheit, wie sie jedem dramatischen Dichter gestattet ist. Dementsprechend hat er auch im Prometheus seinen Zeus gemäfs den herrschenden Vorstellungen über die Theogonie gezeichnet. Da der Inhalt den Kämpfen der Götter und Titanen entlehnt ist, also einer Zeit, wo es sich für Zeus um Gründung und Sicherung seiner Herrschaft handelte, ist dieser natürlich ganz wie in den theogonischen

Sagen der kämpfende Gott, der mit rücksichtsloser Strenge seine Autorität wahren will, der seine Feinde mit Härte und Grausamkeit niederwirft, der dem griechischen Grundsatze huldigt: 'Dem Freunde möglichst viel Gutes, dem Feinde möglichst viel Böses'. Der Zeus der Theogonie ist eben nach der Volksauffassung keineswegs ein Ideal, und von frevelhafter Opposition gegen den Glauben des Volkes kann gar keine Rede sein. Im Gegenteil könnten wir dem Dichter den Vorwurf eines argen Anachronismus nicht ersparen, wenn er ihn als den Inbegriff aller Weisheit, Güte und Gerechtigkeit geschildert hätte. So können denn alle die scheinbar widersprechenden Äufserungen der äschyleischen Personen und des Chores, soweit wir in ihnen des Dichters eigenes Denken über die Gottheiten, das Schicksal, die Schuld, Recht und Gerechtigkeit wiederzufinden glauben, nichts beweisen, ebensowenig wie die Auffassung von der Gottheit, die wir in Goethes Iphigenie und dem Schlufs des Faust finden, für das richtige Verständnis seines Prometheus-Gedichtes heranzuziehen ist. Verschiedene Begebenheiten, ja verschiedene Phasen einer Handlung erzeugen im denkenden Menschen über diejenigen Dinge, deren sichere Kenntnis ihm versagt ist, die wechselndsten Anschauungen, und auch der Gläubigste, der auf unerschütterlichem Grunde zu stehen glaubt und in seinem Glauben eine feste Wehr und Waffe zu haben wähnt, wird bei gewissen Vorkommnissen irre, nur kleidet er seine Zweifel in die Worte: 'Herr, unbegreiflich sind deine Wege!' Zu diesem Ausweg brauchte Äschylus seine Zuflucht nicht zu nehmen; die religiösen Vorstellungen seines Volkes gaben ihm einen Zeus aus der ersten Zeit seiner Herrschaft, der ganz anders war als der, zu dem man später betete, und die gewifs schönen Worte aus dem Agamemnon: *Ζεὺς ὑστερόποινον πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν* (v. 58), *πάθει μάθος* (v. 187), *Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει* (v. 261); *οὐκ ἔφα τις — θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν — ὅσοις ἀθίκτων χάρις — πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής* (v. 381 ff.), *δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ — μί. τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον — μετὰ μὲν πλείονα τίκτει, — σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ. — οἴκων γὰρ εὐθυδίκων — καλλίπαις πότμος ἀεί* (v. 754 ff.), *Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, — τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον* (v. 767 f.), *ἄξια δράσας ἄξια πάσχων* (v. 1528), *φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων. — μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς — παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ* (v. 1561 ff.), Stellen, die aus den Choe-

phoren, den Eumeniden, den Schutzflehenden beliebig vermehrt werden können, haben an Ort und Stelle ihre volle Berechtigung und zeigen die tiefe Religiosität und strenge Moral des Dichters, aber irgend welche Beweiskraft für die Tendenz, die derselbe mit seiner Schilderung des Prometheus verbunden hat, können sie unmöglich haben. Dafs aber Äschylus sich die Aufgabe gestellt habe, die religiösen Vorstellungen seines Volkes zu läutern und durch reinere, sittlichere zu ersetzen, ist eine jener durch nichts bewiesenen Behauptungen, durch die man glaubt, den Äschylus zu heben, während man ihn in Wahrheit herabsetzt. Äschylus steht so hoch, dafs er diese künstliche und unwahre Erhöhung wahrhaftig nicht nötig hat; er hat seinen Dichterberuf nicht so verkannt, dafs er den Zweck der Belehrung verfolgt hätte, und wo er einmal, wie in den Eumeniden, neben dem künstlerischen Zweck noch eine andere Tendenz hineingetragen hat, ist das sehr zum Schaden der Wirkung geschehen. Dafs freilich ein weiser, geistvoller, gemütreicher und tief moralischer Dichter, der seine Zeitgenossen weit überragt, durch die Entwickelung seiner Ansichten über gewaltige, mächtig erschütternde Ereignisse auch belehrt und läutert, ist selbstverständlich; aber die Tendenz liegt ihm fern. Auch geben die Tragödien des Äschylus keine Grundlage für jene Behauptung; die Sieben sprechen durchaus dagegen, und was wir über die weitere Fortführung der Sage von den Danaiden teils wissen, teils vermuten können, ist auch durchaus nicht geeignet, die Ansicht zu stützen; der Prometheus aber gar kann nur, wenn man dem Dichter Gewalt anthut und sein Werk umdichtet, dafür ins Feld geführt werden.

Was nun den *λυόμενος* betrifft, so folgen wir in Anbetracht der mannigfachen Gründe, die dafür sprechen, der fast allgemein angenommenen Ansicht, dafs derselbe als Fortsetzung des *δεσμώτης* gedichtet ist, obgleich die Zeugnisse des Scholiasten an sich nicht genügende Beweiskraft haben (cf. Schömann p. 102). Aber auch in seinen Fragmenten finden wir keine Ausbeute für die Annahme einer inneren Versöhnung zwischen Prometheus und Zeus und die Offenbarung des ungleich höheren und edleren Wesens des letzteren. Wir erfahren aus ihnen, dafs ein Chor der Titanen erscheint, um nach langer Wanderung die Leiden des Helden zu schauen, ferner, dafs Prometheus ihnen die Qual, die er durch den Adler leidet, ausführlich schildert, wobei er

erklärt, dafs er ein Ende seines Elends nur im ersehnten Tode suche, der ihm freilich versagt sei. Danach würde, vorausgesetzt, dafs wir der ciceronianischen Übersetzung, in der uns diese im Original verloren gegangene Stelle vorliegt, trauen können, Prometheus durch die Qualen mürbe gemacht sein; woraus übrigens nicht folgt, dafs das *καμφθείς* in v. 529 des *δεσμώτης* darauf hinweist und dementsprechend zu übersetzen ist, wie Welcker will. Ferner erfahren wir, dafs Prometheus wiederum seiner Wohlthaten für das Menschengeschlecht gedenkt, dafs er dem Herakles seine ferneren Erlebnisse auf seiner Wanderschaft zu den Hesperiden vorhersagt, wobei ganz ähnlich wie in der Io-Episode wunderbare Abenteuer erzählt und ferne Länder und Völker märchenhaft geschildert werden, dafs Herakles, ehe er den befreienden Schufs thut, zum Apoll betet, dafs er das Geschofs wohl lenken möge, und dafs Prometheus, wie Plutarch Vit. Pompei init. ausdrücklich bei Erwähnung des betreffenden Verses hinzufügt, nach seiner Befreiung zu Herakles die Worte spricht: 'Du, des verhafsten Vaters liebstes Kind!' Dazu kommen nun noch einige Andeutungen alter Schriftsteller, teils über die Sage selbst, teils über die Behandlung durch Äschylus. Apollodor berichtet bei der Erzählung der Herakles-Sage II 5, 11 § 10, dafs dieser dem Zeus als Ersatz für Prometheus den unsterblichen Chiron, der, an unheilbarer Wunde krank (cf. II 5, 4 § 5), sich nach dem Tode sehnte, angeboten habe. Stellen wir damit zusammen die Worte des Hermes im gefesselten Prometheus:

v. 1058 *τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα*
πρὶν ἂν θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων
φανῇ, θελήσῃ τ' εἰς ἀναύγητον μολεῖν
Ἅιδην κνεφαῖά τ' ἀμφὶ Ταρτάρου βάθη,

so können wir wohl mit annähernder Sicherheit (cf. Schömann, Prometheus p. 145) annehmen, dafs Äschylus die Stellvertretung durch Chiron mit zur Lösung des Knotens verwandt habe. Derselbe Apollodor sagt a. a. O.: *τὸν Προμηθέα ἔλυσε δεσμὸν ἑλόμενον* (diese Lesart statt *ἑλόμενος* ist vorzuziehen) *τὸν τῆς ἐλαίας*, Herakles habe den Prometheus befreit, nachdem derselbe den Olivenkranz als Fessel, d. h. als Symbol der Fessel, angenommen. Da nun Athenäus XV 674 D ausdrücklich erklärt, dafs Äschylus im *λυόμενος* sage: *ὅτι ἐπὶ τιμῇ τοῦ Προμηθέως τὸν στέφανον περιτίθεμεν τῇ κεφαλῇ, ἀντίποινα τοῦ ἐκείνου δεσμοῦ*, so haben

wir nicht zu zweifeln, dafs dieses Symbol der Fesselung, die Anlegung eines Kranzes, vom Dichter benützt worden ist, wobei es völlig irrelevant ist, ob Äschylus von einem Olivenkranz oder einem Weidenkranz gesprochen hat, was bei der Unsicherheit der Lesart der von Athenäus a. a. O. aus der Sphinx citierten Verse nicht zu bestimmen ist. Dafs die Offenbarung des Geheimnisses seitens des Prometheus im *λυόμενος* erfolgte, ist zweifellos, da die ganze Verwickelung auf diesem Geheimnis beruht; dafs die Offenbarung der Befreiung vorausging, bezeugt Philodemus *περὶ εὐσεβείας* (Herkulanische Studien von Gomperz, 2. Heft Tafel 90): *τὸν Προμηθέα λύεσθαί φησιν Αἰσχύλος, ὅτι τὸ λόγιον ἐμήνυσεν τὸ περὶ Θέτιδος, ὡς χρεὼν εἴη τὸν ἐξ αὐτῆς γεννηθέντα κρείττω καταστῆναι τοῦ πατρός*, ein Zeugnis, welches G. Hermann bei Abfassung seiner Abhandlung De Prometheo Aeschyleo nicht bekannt war. Freilich stünde das im Widerspruch mit der ausdrücklichen Erklärung des Prometheus v. 796, dafs es für Zeus keine Abwendung seiner Entthronung gäbe, aufser wenn er seiner Fesseln entledigt wäre, und mit manch anderen trotzig kühnen Worten im *δεσμώτης*, wie namentlich v. 204, 939 ff., 1033 ff.; aber wir haben schon aus einem Fragment gesehen, dafs Prometheus im *λυόμενος* nicht mehr derselbe ist; seine Todessehnsucht verträgt sich auch nicht mit der Verachtung der härtesten Strafen, die er v. 1075—1086 zur Schau trägt. Psychologisch ist diese Änderung zu motivieren, mit Rücksicht auf die Durchführung der Handlung mochte sie dem Dichter notwendig erscheinen; freilich mufste die Figur des Prometheus an dramatischer Kraft verlieren. Aber dafür hatte er wieder den Vorteil, dafs sich Zeus an seiner Machtstellung nichts zu vergeben brauchte; hart, grausam, tyrannisch und undankbar konnte er den Zeus der Theogonie schildern, ohne aus den Vorstellungen des Volkes herauszufallen, schwach und machtlos schwerlich, denn er ist ja schliefslich als Sieger aus allen Kämpfen hervorgegangen.

Abgesehen von diesen überlieferten Zügen kann nichts einigermafsen Sicheres für die Rekonstruktion des *λυόμενος* beigebracht werden; denn was Hygin in den Poetica astronomica und in den Fabulae von Prometheus erzählt, kann nicht ohne weiteres als mit der äschyleischen Darstellung übereinstimmend gelten. Es ergiebt sich also aus den Andeutungen im *δεσμώτης*, den Fragmenten und den Zeugnissen folgendes: Die Titanen

erscheinen bei Prometheus und hören von dem Todessehnsüchtigen eine Schilderung seiner Qualen und der Wohlthaten, die er den Menschen erwiesen. Herakles befreit ihn von dem Adler, bietet ihm als Stellvertreter, der für ihn in den Hades gehen will, den Chiron an und erhält Kunde von seinen weiteren Fahrten. Prometheus offenbart sein Geheimnis, worauf ihn Zeus von den Fesseln lösen läfst, ihm aber die Verpflichtung auferlegt, fortan als Symbol seiner Fesselung einen Kranz zu tragen. Es ist wohl anzunehmen, dafs aufser Herakles auch Gaia aufgetreten ist. Über die Durchführung im einzelnen wissen wir gar nichts, nichts von einem Vertrage, der der Befreiung vorausgegangen ist, nichts darüber, wer den ersten Anstofs zur Versöhnung gegeben hat, ob etwa Zeus zuerst die Qualen des Prometheus durch die Entsendung des Herakles aus freien Stücken gemildert hat, um ihn dadurch nachgiebiger zu stimmen, nichts, wer die Entfesselung vorgenommen hat, namentlich nichts über das Psychologische aufser jenem einen berührten Punkt, nichts über eine innere Versöhnung, ja die Bemerkung Plutarchs zeigt, dafs noch nach der Befreiung vom Adler Prometheus den Zeus als ihm verhafst bezeichnet, nichts von einer Beschämung und inneren Demütigung, nichts von dem unendlich höheren und edleren Wesen des Zeus, nichts von der höheren Weisheit, der gegenüber alle Schlauheit zu Schanden wird, nichts von tiefer, geheimnisvoller Symbolik und anderen schönen Dingen, die phantasiereiche Kritiker hineingelegt haben. Wir wissen zunächst nur, dafs Äschylus im *λυόμενος* die Fortführung der Sage in dramatischer Form gegeben hat unter getreuer Benutzung überlieferter Züge; ob es ihm gelungen ist, neben der äufserlichen Wiedergabe der Sage dieselbe zu verinnerlichen und psychologisches Interesse an den Vorgängen zu erregen, mufs dahingestellt bleiben, doch ist daran im Hinblick auf die rein äufserliche Lösung, die der Dichter für die schwerwiegende Frage in den Eumeniden beigebracht hat, billig zu zweifeln. Rechnen wir nun noch hinzu, dafs der *λυόμενος* Wiederholungen des *δεσμώτης* enthielt, dafs die Verkündung der Wanderfahrten des Herakles eine verzweifelte Ähnlichkeit mit derjenigen der Irrfahrten der Io hatte, dafs die Figur des Prometheus viel von ihrer Heldenhaftigkeit und ihrem Titanentum einbüfste, dafs von tragischer Wirkung, selbst wenn wir allerlei von den Erdichtungen der Interpreten als wahr annehmen wollten, eigentlich gar keine

Rede sein konnte, so werden wir dem Urteil **Schlegels** a. a. O. p. 166 beistimmen: „Man hat Mühe, zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen“. Vom litterarhistorischen Standpunkt aus werden wir den Verlust des *λυόμενος* bedauern, vom ästhetischen haben wir dazu kaum Veranlassung.

Und nun die Idee der Promethie? G. **Freytag**, Technik p. 7, belehrt uns darüber, wie die Idee sich in der Seele des Dichters aus dem rohen Stoff gestaltet, und giebt dem Dichter den guten Rat, wenn es für ihn auch unbequem, zuweilen schwierig ist, die Idee des werdenden Stückes in eine Formel abzuziehen und in Worten zu beschreiben, doch diesen Abkühlungsprozeſs seiner warmen Seele schon im Beginn der Arbeit einmal zuzumuten und kritisch die gefundene Idee nach den Grundbedingungen des Dramas zu beurteilen, unter der stillschweigenden Voraussetzung, daſs eine einheitliche Idee neben der einheitlichen Handlung zu einem guten Drama durchaus notwendig sei. Und doch zeigt eine Betrachtung der bedeutendsten Dramen, daſs es oft sehr leicht ist, den Inhalt oder den Gang der Handlung in wenige Worte zu kleiden, dagegen ganz unmöglich, eine einheitliche, abstrakte Idee aufzustellen, welche durch die Handlung zur Darstellung käme, während letzteres in vielen Fällen sehr leicht angänglich ist, ohne daſs deshalb etwa die betreffenden Stücke schon besser sein müſsten. Der Inhalt des Tell läſst sich sehr leicht in die Worte zusammenfassen: 'Befreiung der Schweizer Kantone von der Zwingherrschaft durch die That Tells'. Eine Idee aber aufzustellen, die von der Schweiz und der Persönlichkeit Tells abstrahiert und doch die Grundlage des Stückes bezeichnen soll, dürfte ein unausführbares Unterfangen sein; man würde so viele verschiedene Antworten bekommen, als Gefragte sind. Der eine würde vielleicht als Grundidee aufstellen: 'Der Starke ist am mächtigsten allein'; der andere: 'Ans Vaterland, ans teure, schlieſs' dich an u. s. w.'; der dritte: 'Einigkeit macht stark'; der vierte, 'daſs ein kräftiges, urwüchsiges Volk nicht dauernd unterdrückt werden kann'; der fünfte: 'Es kann der Frömmste nicht in Frieden leben....' und so fort. Alle diese Ideen finden im Tell ihre Ausgestaltung, keine einzige kann aber als einheitliche Grundidee des Ganzen genügen. Derartige Versuche pflegen sehr häufig recht zu verunglücken. Wenn z. B. **Freytag** als Grundlage der

Maria Stuart angiebt: „Aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin“, so zeigt er durch die Hinzusetzung von ‘einer Königin’ und ‘gefangenen’, wie wenig es ihm gelungen ist, die Idee loszulösen von den konkreten vom Dichter behandelten Verhältnissen. Er hätte sagen müssen: „Aufgeregte Eifersucht treibt zur Tötung der Nebenbuhlerin“, und das mochte ihm als Idee des Schillerschen Stückes wohl selbst zu blafs erscheinen. Dieselbe Unmöglichkeit liegt bei Sophokles’ Ajax und Philoktet vor. Sehr leicht ist es dagegen, für die Antigone und die Sieben die leitende Idee herauszuschälen. Überaus treffend und zugleich lehrreich, aber immer noch nicht von unsern Kritikern zur Genüge beachtet, ist die so oft citierte Antwort Goethes aus den Eckermannschen Gesprächen vom 6. Mai 1827 auf die Frage, welche Idee er im Tasso zur Anschauung gebracht.

Ist es schon dem eigenen Dichter des Tasso und des Faust nicht gelungen, eine einzige durchgehende Idee dieser Werke aufzustellen, so werden wir von der Notwendigkeit einer solchen überhaupt nicht viel halten und es bei gewissen Stücken recht müssig finden, danach zu suchen. Bei der Promethie ist die Sache um so schwieriger, als wir bei dem *λυόμενος* schon für den Gang der Handlung im grofsen, noch viel mehr aber für die spezielle Durchführung und die vom Dichter entwickelten Auffassungen auf reine Vermutungen angewiesen sind, über das dritte Stück aber, das manche mit den beiden besprochenen zu einem Ganzen vereinigt haben, überhaupt gar nichts wissen, woraus man etwas schliefsen könnte. Was daher als Hauptidee oder auch als Zweck aufgestellt worden ist, kann alles nicht befriedigen. Wir können weder annehmen, dafs Äschylus an diesem Kampf der Naturgötter mit den olympischen und ihrer Aussöhnung die Stellung der Menschheit zwischen Natur und vollkommenem Willen und die ursprüngliche Begründung menschlichen Kulturdaseins auf der Erde durch Prometheus und Zeus, Themis und Herakles entwickelte (Schöll, Tetralogie p. 49), noch dafs er den Zusammenstofs des individuellen Willens mit dem göttlichen Recht darstellt (Bergk, III 332), noch dafs er eine mythische Verbesserung eines Mythus durch weitere Fortbildung und ausgleichende Vermittelung giebt, indem Zeus durch die Verbindung mit Themis und Moira in der Herrschaft befestigt wird und durch die Selbstbeschränkung, wodurch Pro-

metheus frei geworden, der rechtmäfsige Herrscher für immer geworden ist (Welcker, Griech. Götterlehre II p. 269 ff.), noch dafs die Grundidee die Entwickelung und Läuterung des Zeus gewesen sei (Cäsar, Zeitschr. f. d. Altertumswissensch. 1845) oder die Entwickelungsgeschichte der von Zeus einst usurpierten Herrschaft (Günther a. a. O. p. 104), noch dafs die Promethie die trilogische Veranschaulichung einer Läuterungsverklärung des obersten Gewaltherrschers zum vernunftgesetzlichen Weltlenker im Reinigungsfeuer des als Titan Prometheus verbildlichten Menschengeistes ist (Klein I, 187), noch dafs man den Grundton des prometheischen Spieles in der Idee suchen dürfe, dafs das Menschengeschlecht auf seinen Wegen zu Gesetz und Sittlichkeit viele Stufen der Kultur nicht ohne Frevel durchlief, aber durch die Gottheit geläutert und in feste Schranken gewiesen wurde (Bernhardy II 2, 270), noch dafs Äschylus seinen Mitbürgern leidenschaftlichen Hafs gegen die Tyrannenherrschaft habe einflöfsen wollen (Schütz, Kommentar zu Prom. p. 178). Kann man daher für den gefesselten Prometheus wohl mit einem gewissen Recht eine Grundidee herausschälen, nämlich den 'Triumph des Unterliegens' oder das Martyrium, so dürfte es doch für die Gesamt-Promethie das geratenste sein, auf die Aufstellung einer Grundidee zu verzichten und sich auf die Meinung zu beschränken, dafs Äschylus in der Promethie einen Sagenstoff bearbeitet hat, der ihm einen Helden von gewaltiger, titanenhafter Gröfse bot, dessen Los vorzüglich geeignet schien zur Erzielung echt tragischer und echt künstlerischer Wirkung.

Lassen wir am Schluss den gefesselten Prometheus noch ein Wort über die Bühne des Äschylus sprechen. Als Schauplatz ist gedacht das ferne Scythenland (vv. 1, 317), eine öde, menschenleere Gegend (vv. 2, 20) nahe der Meeresküste (vv. 88, 137). Hier wird Prometheus an einem hochragenden, zerklüfteten Fels, bald *πάγος*, bald *πέτρα*, bald *πέτραι*, bald *φάραγξ* genannt, hoch oben (v. 167 *αἰθέριον κίνυγμα*) fest angeschmiedet. Daraus folgt, dafs der Fels eine beträchtliche Höhe haben mufste und Prometheus das ganze Stück über die Front nur nach einer Seite haben konnte; die Annahme ringsumher sitzender Zuschauer ist damit ausgeschlossen. Der Fels wird vielmehr durch ein umfangreiches Setzstück auf einem Logeion, vor welchem die Zuschauer sich befanden, dargestellt. Der Chor naht sich auf einem *ὄχος πτερωτός*, einem geflügelten Gefährt (v. 135). Dieser

Ausdruck für sich allein könnte wohl auf einen mit Flügelrossen bespannten Wagen, der zur Orchestra hereinfährt, schliefsen lassen; alle anderen Andeutungen weisen aber darauf hin, dafs Äschylus den Chor durch die Luft heranschweben liefs. Denn Prometheus hört die Bewegung von Vögeln, der Äther erklingt vom Schlag der Flügel (v. 125 f.), der Chor sagt: „Ich nahte mich dieser Höhe (πάγος) im schnellen Wettstreit der Flügel, die Lüfte geleiteten mich“ (v. 131 ff.); Prometheus fordert die Okeaniden auf, zu Boden zu steigen (v. 288), diese erklären, dafs sie den Äther verlassen und der felsigen Erde sich nähern wollen (v. 295 ff.). Das führt in Übereinstimmung mit der Tradition darauf, dafs die Flugmaschine in Anwendung kam, von welcher der Chor auf den Sprechplatz herniedersteigt, und die Flugmaschine wieder führt mit zwingender Notwendigkeit auf die Bühnenhinterwand und die Balkenbedachung. Das hat Todt a. a. O. p. 528 überzeugend dargethan. Nicht mit Sicherheit können wir das Erscheinen des Okeanos bestimmen; ob er auf seinem vierbeinigen Vogel zu ebener Erde heranreitet, oder durch die Luft herniederschwebt, oder während seines ganzen Auftretens in der Höhe weilt, mufs dahingestellt bleiben.

Der Chor wird während des Gesanges der Stasima seinen Standplatz in der Orchestra gehabt haben; gegen die Annahme Schönborns, Skene p. 292, dafs er das ganze Stück über in der Höhe auf einem der Balkone des Bühnengebäudes geweilt habe, sprechen die Worte des Prometheus: πέδοι δὲ βᾶσαι — ἀκούσατε (v. 288) und die Antwort des Chors. Dabei macht es keinen Unterschied, ob wir uns den Sprechplatz erhöht und von der Orchestra getrennt denken, oder ob wir unter demselben nur den der Dekorationswand zunächst liegenden Teil der Orchestra verstehen. Erst v. 1092 erhalten wir eine Andeutung. Hermes sagt: τόπων μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε, der Chor soll sich entfernen, damit der Donner seine Sinne nicht betäube, worauf dieser entgegnet, dafs er mit Prometheus erdulden wolle, was komme. Das ist nur zu verstehen, wenn er in unmittelbarer Nähe des Helden gedacht ist, nicht in der getrennt liegenden Orchestra oder in dem weiter zurückliegenden Teile derselben. Der Chor mufs also bereits vorher, wohl als die Gefahr näher rückte, nach Prometheus hingedrängt haben. Das geschah natürlicher und minder auffällig, wenn die Orchestra nicht tiefer lag, zumal auf eine Änderung des Standplatzes vorher nichts hinweist.

Wie erfolgte nun das Verschwinden? Nach v. 1048 wird Zeus den Fels mit dem Blitz zerspalten, Prometheus soll unter ihm begraben werden, erst nach langer Zeit wird er (sc. aus dem Tartarus) wieder ans Licht emporsteigen. Die Katastrophe, welche unter Erdbeben, Blitz, Donner und Sturm erfolgt, bringt also das Hinabschleudern in den Tartarus. Der Chor mufs mit von der Katastrophe erfafst werden, sonst hätte es keinen Sinn, dafs Hermes ihn auffordert, sich zu entfernen, er aber sich dagegen verwahrt, dafs er eine solche Schlechtigkeit begehen könnte, und betont, dafs er mit Prometheus leiden wolle. Todt, welcher zu einer anderen Auffassung kommt, hat offenbar die Worte *μετὰ τοῦδε* (v. 1100) übersehen. Der Chor stürzt oder versinkt also mit in die Tiefe. Wie das ohne einen grofsen Versenkungsraum möglich gewesen sein soll zu bewerkstelligen, ist nicht erfindlich. Wecklein, Schulausgabe zu v. 1071 läfst den Chor durch die Versenkung der Orchestra verschwinden. Aber unterirdische Gewölbe unter der griechischen Orchestra sind nicht nachgewiesen (cf. A. Müller, Bühnenaltertümer p. 150), und die Versenkung mit dem Tanzgerüst in der Orchestra in Verbindung zu bringen, ist sehr gewagt, da die Annahme eines solchen Tanzgerüstes selbst auf sehr schwachen Füfsen steht[1]). Aufserdem haben wir gesehen, dafs der Chor sich in unmittelbarer Nähe des Prometheus befinden mufs. Immerhin bliebe die Notwendigkeit eines Versenkungsraumes, und zwar eines tiefen wegen der Höhe des Felsens, für den Sprechplatz bestehen. So lange die Existenz eines solchen Versenkungsraumes unter dem mit der Orchestra auf gleichem Niveau liegenden resp. einen Teil derselben bildenden Logeion nicht plausibel gemacht ist, müssen wir daher an einer beträchtlich erhöhten Bühne festhalten. Abgesehen von diesem Punkte wüfsten wir aber aus dem Prometheus nichts anzuführen, was die Höpken-Dörpfeldsche Hypothese entkräften könnte. Fällt jenes erwähnte Bedenken, so würde der Prometheus natürlich keinen Beweis für die Richtigkeit der Hypothese abgeben, aber er würde auch nicht gegen sie ins Feld geführt werden können.

1) Reisch, Zeitschr. f. österr. Gymn. 1887, p. 272 behauptet mit Recht, dafs keine der von A. Müller p. 129 angeführten Stellen Beweiskraft hat.

Die Perser.

In den Persern tritt uns ein neues Genre entgegen: die historische Tragödie. Nach dem Vorgange von Phrynichos wagte unser Dichter den kühnen Griff, einen Stoff, der der jüngsten Vergangenheit angehörte, das gewaltige Drama des Perserkrieges, an dem der gröfste Teil der Zuschauer selbst teilgenommen hatte, für die Bühne zu bearbeiten. Noch mufste ja alles unter dem ungeheuren Eindrucke leben, den die Ereignisse selbst hervorgerufen hatten, da mufste der Dichter über eine ungewöhnliche Gestaltungskraft gebieten, wenn er hoffen wollte, durch eine Nachbildung eine mächtige Wirkung zu erzielen. Sollte aber das Stück eine Tragödie, und nicht nur eine dramatisierte Historie sein, sollte es Mitleid und Erschütterung hervorrufen, so durfte natürlich nicht der glückliche Sieger der Träger der Handlung sein, sondern es mufste das Leid vorgeführt werden, das den Besiegten getroffen hat, gleichviel ob das Heer oder das Volk oder das Herrscherhaus oder den König allein, und die Wirkung dieses Leids auf den Träger desselben mufste so geschildert werden, dafs die Zuschauer zugleich in die durch eine wahrhaft kunstvolle Tragödie hervorgerufene Stimmung versetzt wurden. Das war eine gefährliche Klippe; das furchtbare Schicksal, das sich in den Vorgängen auf der Bühne abspielte, betraf den Nationalfeind, dem der Grieche das Leid gönnte. Das Gefühl der Schadenfreude aber durfte sich auf keinen Fall aufdrängen; es hätte der erhebenden, läuternden Wirkung, die die Tragödie als Kunstwerk im Gefolge hat, direkt widersprochen. Der Dichter mufste also auch dem besiegten Gegner Ehre angedeihen lassen, Hohn und Spott mufsten ängstlich ferngehalten werden. Gelang ihm dies, so setzte er sich selbst ein unvergängliches Ehrendenkmal; krönte das Publikum ein solches Stück mit dem Preise, so zeigte es einen hohen Grad sittlicher Bildung und Objektivität des Urteils, der uns geradezu in Erstaunen versetzen kann. Denken wir an unser Volk und unsere Zeit. Die Athener sind uns im allgemeinen gewifs an Chauvinismus überlegen gewesen; trotzdem können wir es uns kaum vorstellen, dafs ein Dichter acht Jahre nach Sedan mit einer Tragödie hätte Triumphe feiern können, die den gestürzten Kaiser der Franzosen in einer Weise vorgeführt hätte, dafs die Handlung uns nicht nur im Innersten erschüttert, sondern auch tief empfundenes

Mitleid hervorgerufen hätte. Doch wir wollen das athenische Publikum nicht zu hoch über das unsrige stellen; der Erfolg könnte auch, statt durch die eigentlich künstlerische Wirkung, durch allerlei Beiwerk, welches dem Publikum schmeichelte und sich immerhin auch in künstlerischer Form darbot, bedingt gewesen sein. Wie ausschlaggebend solch Beiwerk, namentlich mit patriotischem Beigeschmack, sein kann, haben wir in jüngster Zeit an Wildenbruchs Quitzows gesehen; der immense Erfolg des schlechten Stückes wäre ohne das patriotische Beiwerk, durch das sich selbst die Gebildeten der Nation haben fangen lassen, überhaupt gar nicht zu verstehen.

Eine fernere Klippe mufste für den Dichter dadurch erstehen, dafs er bei der kleinen Zahl von zwei Schauspielern, die ihm neben dem Chor zu Gebote standen, unmöglich daran denken konnte, die Begebenheiten selbst, den Kampf in seiner gewaltigen Wucht, das Ringen der beiden feindlichen Parteien auf der Bühne vorzuführen. An Stelle des dramatischen Vorganges mufste daher der Bericht treten, d. h. das epische Element mufste zeitweise das dramatische ablösen. So blieb für die Hauptpersonen wesentlich nur die Rückäufserung über die Geschehnisse, der Ausdruck ihrer Gefühle, die Klage übrig, d. h. das lyrische Element mufste einen ungewöhnlich breiten Raum einnehmen, für das rein Dramatische war demnach wenig Platz. Nun ist es ja zweifellos richtig, dafs man das Dramatische nicht auf äufsere Vorgänge beschränken darf, dafs auch lebhafte Regungen des Gefühls, Gemütsbewegungen, der innere Kampf der Leidenschaften durchaus dramatisch wirken; aber immer gehört dazu, dafs sie sich, wenn auch nicht direkt zu Thaten, doch zu Entschlüssen umsetzen, sonst bleiben sie in dem rein Lyrischen stecken. Dafs Äschylus an dieser Klippe nicht gescheitert ist, verdankt er seiner Fähigkeit, in der Wiedergabe von Gefühlen richtig zu steigern, vor allem aber seiner grofsartigen Erfindungsgabe, kraft deren es ihm mehrfach gelungen ist, in höchst glücklicher Weise Episoden voll dramatischen Lebens einzulegen, welche der ins Stocken geratenen Handlung neues Blut zuführten, freilich gelegentlich auf Kosten der Einheit der Handlung.

Noch auf einen anderen Punkt möge hier von vornherein hingewiesen werden. Die Perser werden von denjenigen, die der Überzeugung huldigen, dafs des Äschylus einfache, aber grofs-

artige Weltanschauung darin wurzele, dafs grofses Unglück immer die Folge grofser Schuld sei, dafs in allen Geschicken des Lebens das ernste Auge und die gerechte Hand der Gottheit zu erkennen sei, dafs sich in Zeus, welcher als allmächtiger und allwaltender Herrscher zugleich der Inbegriff alles Guten ist, die Begriffe des Schicksals und des ewigen Rechtes, ja die Moira und die Dike selbst, konzentrieren, als grundlegend bezeichnet. Die Perser sind es hauptsächlich, aus denen neben der Orestie die Theorie hergeleitet wird, dafs Äschylus diese seine Weltanschauung in seinen Tragödien predigt, dafs er die tief sittliche Auffassung der Weltgeschichte auf jedes bedeutende menschliche Thun und Leiden überträgt, indem er dem ursächlichen Zusammenhang beider nachspürt und ihre notwendige Verknüpfung gleich der von Saat und Ernte nachzuweisen sucht, dafs er mit der schärfsten Konsequenz den Grundsatz durchführt, dafs des Menschen Leiden im guten und bösen Sinne der adäquate Lohn seines Thuns sei, dafs er der Forderung einer gerechten Verhältnismäfsigkeit von Schuld und Sühne überall nachkommt. In den Persern mufs sich also dieser Grundgedanke äschyleischer Ethik unabweisbar aufdrängen; wir werden also auf diesen Punkt bei der folgenden Besprechung unser besonderes Augenmerk richten und prüfen, ob man auch hier vielleicht einzelne Bemerkungen ungebührlich aufgebauscht und andere gegenteilige übersehen oder durch die Kunst der Interpretation als irrelevant oder nicht beweiskräftig hingestellt hat. Nur eine Bemerkung sei uns noch gestattet vorauszuschicken. Äschylus hätte ja nicht Grieche und nicht gläubiger Mensch sein müssen, wenn er nicht, wie alle seine Stammesgenossen, überzeugt gewesen wäre, dafs die Perser von den Göttern für ihren Übermut und ihren Frevelsinn mit gerechter Strafe heimgesucht worden seien, dafs sie lediglich für ihre eigene Schuld büfsten; konnte ja doch überhaupt niemand leugnen, dafs die Griechen für die heiligste Sache gefochten hatten. Dafs Aschylus also in einem Stück, das die Niederlage der Perser behandelte, diesen Gedanken aussprach, war selbstverständlich, und das hätte jeder andere Dichter auch gethan. Daraus aber eine besonders grofsartige Weltanschauung herzuleiten und ihn in Gegensatz zu anderen Dichtern zu stellen, ist durch nichts begründet. Hat es denn überhaupt schon ein Volk gegeben, das nach glücklichen Kämpfen gegen einen übermächtigen Gegner nicht behauptet

hätte, den Beistand der Gottheit für seine gerechte Sache gefunden zu haben, und hätten denn die Perser im Falle des Sieges nicht ebensogut sagen können, dafs die Athener und Spartaner die gerechte Strafe für die frevelhafte Verletzung des Gesandtenrechts getroffen? Äschylus folgte also auch hierin einfach der allgemeinen Volksanschauung, von einer eigenen, grofsartigen Auffassung von dem Walten der sittlichen Mächte ist hier so wenig wie sonst die Rede.

Der Dichter läfst das Stück in der Residenz des Xerxes, in Susa, spielen, wohin er auch in dichterischer Freiheit, die wir ihm gern gestatten werden, das Grabmal des Darius verlegt. Dafs die Scene nicht das Feldlager des Königs, sondern die Hauptstadt des Reiches ist, bot den Vorteil, dafs nunmehr auch die Wirkung, welche der furchtbare Untergang des stolzen Heeres auf das Volk in der Heimat und die zurückgebliebene Mutter des Königs ausübte, geschildert werden konnte. Eröffnet wird das Stück von dem Chor, dem getreuen Rat der Alten, den Xerxes selbst erwählt, auf dafs er die Obhut über das Land übernehme: *κατὰ πρεσβείαν οὓς αὐτὸς ἄναξ Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενὴς εἵλετο χώρας ἐφορεύειν*[1] (v. 4—7). Dafs jemand angesichts dieser ausdrücklichen Worte des Dichters hat behaupten können, der Chor habe aus Eunuchen bestanden, weil Eunuchen sonst auch gelegentlich als *πιστοί* bezeichnet werden und ein Eunuchenchor am besten der Absicht des Äschylus entsprochen habe, die Perser in den Augen seines Publikums lächerlich zu machen (Siebelis, De Aeschyli Persis diatribe p. 17: *Aeschylum fere unice in eo elaborasse, Persas et imprimis Xerxem ut derisos faceret*; cf. p. 37 u. 143), sollte man geradezu für unmöglich halten. Die Zusammensetzung des Chors ist durchaus geschickt gewählt. Die Edelsten des Landes haben ihre eigenen Söhne in den Krieg geschickt, werden also von den Schicksalen des Heeres persönlich berührt, sie stehen dem Herrscherhause am nächsten, sie haben Verständnis für den Stolz und die Gröfse des persischen Reiches, sie sind die Vertreter des gebildeten und denkenden Teiles der Bevölkerung. Dieser Chor also erklärt,

1) Über die Stanleysche, von Welcker gebilligte Vermutung, dafs die Häupter der sieben Stämme, in welche das persische Volk zerfiel, den Chor gebildet hätten, denen man je einen Diener beigab, um die Zahl zu vervollständigen, cf. Muff, De choro Persarum, Halle 1878 p. 6 ff. und Schiller, Ausgabe p. 10 Anm. 18.

nachdem er in kurzen Worten sich vorgestellt, seine Sorge um die Rückkehr des Königs und des Heeres, in düsterer Ahnung pocht stürmisch das Herz (*κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοχεῖται θυμὸς ἔσωθεν*, v. 10). Damit wird gleich zu Anfang der Zuschauer auf den ernsten, leidvollen Inhalt des Stückes vorbereitet, wie eine ähnliche unheilschwangere Stimmung der Dichter auch in der ersten Scene der Sieben und des Agamemnon zu erzielen weiſs. Von dieser ersten unruhigen Sorge bis zu der letzten furchtbaren Bestätigung der Ahnung hat nun der Dichter sich bemüht, eine ununterbrochene Steigerung durchzuführen und dadurch gegenüber der Einförmigkeit, die notwendig mit der Anlage des ganzen Stückes verbunden war, ein glückliches Gegengewicht geschaffen. Es folgt dann die lange, ermüdende Aufzählung aller der Heerführer, die gegen Griechenland gezogen sind, die uns in dieser Ausdehnung zwecklos erscheinen würde, wenn hier nicht das andere Motiv, durch welches Aschylus neben der Steigerung in den Persern besonders zu wirken suchte, das des Kontrastes, stark hervorträte.

Die darauf folgende melische Partie der Parodos ist für die Auffassung des Stückes höchst wichtig. Der Gedankengang ist kurz folgender: 'Das städtezerstörende Heer hat den Hellespont überschritten, Asias stürmischer Gebieter, der gottgleiche Held, führt seine herrlichen Scharen zu Lande und zu Wasser gegen die ganze Welt, die pfeilentsendenden Krieger gegen die speerberühmten. Niemand vermag einen Wall zu errichten gegen solch anstürmendes Meer, denn unnahbar ist der Perser Heer. Aber welcher Sterbliche kann meiden den listigen Trug der Götter? (*Δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;* v. 94.) Einschmeichelnd lockt er den Menschen in das Garn des Verderbens. Denn der Götter Schicksal hat von je den Persern den Kampf um Burgen, Rossegetummel und Zerstörung von Städten verhängt; sie lernten aber des schäumenden Meeres Fläche schauen. Darum bekümmert Furcht meinen Sinn, daſs Susa und der Kissier Stadt entvölkert den Weheruf wird erschallen lassen. Denn das ganze Volk ist in Waffen fortgezogen, verlassen weinen die Perserinnen' (v. 66—142). Die einzige Schwierigkeit liegt in der richtigen Beziehung des 'denn' nach dem Gedanken, daſs der Trug der Götter den Menschen ins Verderben lockt. Der Chor fürchtet, daſs die Götter in trügerischer Absicht auch die Perser ins Garn gelockt haben,

um sie zu Falle zu bringen. Dieser Gedanke brauchte nicht besonders ausgesprochen zu werden; der allgemeine Gedanke, dafs niemand dem Truge der Götter entgehen kann, hat an der Stelle, wo er steht, nur Sinn, wenn er auf den speziellen Fall der Perser Anwendung findet. Die Begründung für die Besorgnis des Chors geben die Verse 94—102, die eng untereinander zusammenhängen. Während von jeher den Persern der Kampf zu Lande bestimmt war, lernten sie die Meeresfläche schauen. Dadurch sind sie ins Verderben gelockt worden. Der Gegensatz ist durch das *ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσης πολιαινομένης πνεύματι λάβρῳ ἐσορᾶν πόντιον ἄλσος* bestimmt ausgesprochen (v. 110 ff.). Fassen wir den Gedankengang so auf, so ist er klar und fafslich [1]).

Zunächst konstatieren wir, dafs von einem Übermut, einer Überhebung, einem Frevelsinn, den man aus den Worten des Dichters herausgelesen hat, nirgends etwas steht. Schiller in seiner Perserausgabe p. 11 sagt: „Aber sie haben jetzt auch auf das Meer sich zu wagen gelernt und — wie der Gedanke zu ergänzen ist — dadurch die göttliche Ahndung herausgefordert".

1) Bei dieser Auffassung brauchen wir nicht zu einer Umstellung unsere Zuflucht zu nehmen. Umstellungen sollte man überhaupt nur dann vornehmen, wenn man plausibel machen kann, durch welches leichte Versehen der betreffende Passus an die angeblich falsche Stelle gekommen ist. Man hat also nach O. Müllers Vorgang vielfach v. 94—102, die man als Mesodus in vielen Ausgaben verzeichnet findet, hinter v. 116 gesetzt, teils aus metrischen Gründen, weil man glaubte, der Zwischengesang dürfe nicht die ionischen Strophen unterbrechen, sondern könne höchstens vor dem Übergang zu den Trochäen seinen Platz finden, teils aus Gründen des Zusammenhangs. Die metrischen Bedenken können nicht für stichhaltig angesehen werden, es hiefse dem Dichter gar zu enge Fesseln schlagen; aufserdem hat Seidler gezeigt, dafs sich der betreffende Zwischengesang in Strophe und Gegenstrophe zerlegen läfst, und seinem Vorgange sind mehrere Herausgeber gefolgt. Der Zusammenhang erfordert die Umstellung auch nicht. Man hat gemeint, die Strophe *θεόθεν γάρ — ἀναστάσεις* gäbe die Begründung zur zweiten Antistrophe, während erst die Antistrophe *ἔμαθον δὲ* ..... in Beziehung zum Gedanken der Mesodus stände (Muff a. a. O. p. 17). Dieser Einwurf ist nur dann begründet, wenn die oben angedeutete Beziehung zwischen Strophe und Antistrophe falsch ist. Ihren engen Zusammenhang hat schon Schiller, Ausgabe p. 11 Anm. 19 richtig erkannt, nur hat er den falschen Gedanken von der Überhebung hinzugefügt. Dafs sich durch die vorgeschlagene Umstellung auch ein folgerichtiger Gedankengang ergiebt, soll nicht geleugnet werden, doch kann das ihre Notwendigkeit nicht erweisen.

Auf diesem ergänzten Gedanken, der eben im Dichter nicht steht, wird dann die weitere Beurteilung des Stückes aufgebaut. Bei Wecklein, Ausgabe p. 31 heifst es: „Schon dafs Xerxes die von Natur und Gottheit gezogenen Schranken überschritten, die Bestimmung seines Staates als Landmacht mifsachtet und sich auf das Meer gewagt hat, war eine schwere Vermessenheit“. Beim Dichter finden wir nichts von einer Vermessenheit, er sagt einfach *ἔμαθον δὲ* u. s. w. Muff a. a. O. spricht p. 17 u. 18 von *temeritas* und *insolentia.* Bergk, Gr. Litt. III p. 289 giebt die Worte: *φιλόφρων γὰρ σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει βροτὸν εἰς ἄρκυας ἄτας, τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν* (v. 98—102) folgendermafsen wieder: „Denn kein sterblicher Mensch könne, wenn er einmal der verführerischen Täuschung nachgegeben, aus dem Netze, in welches er sich verstrickt, entrinnen“. Reine Erfindung von Bergk; die äschyleischen Worte besagen, wie jeder sieht, etwas ganz anderes. So sehen wir auch hier wieder, wie die Herausgeber und Kritiker allerlei in den Dichter willkürlich hineintragen.

Andererseits wird, was nicht zu der vorgefafsten Meinung über Äschylus passen will, als Denkweise der betreffenden Person im Drama, aber nicht des Äschylus hingestellt. Der Dichter läfst nämlich den Chor seine Sorge begründen durch die Frage: *δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;* Der Trug der Götter wird also als etwas ganz selbstverständliches, mit dem der Mensch rechnen mufs, aufgefafst. Diese *ἀπάτη θεοῦ* wurzelt im *φθόνος*, der denn auch später vom Boten direkt erwähnt wird (v. 365). An anderen Stellen wird nun wieder die Schuld dem Dämon, der verderblich in das Leben der Menschen eingreifenden göttlichen Macht, zugeschrieben; so vom Boten (v. 348 u. 357), von Atossa (475, 726), von Darius (727), vom Chor (518), von Xerxes (913, 923, 944). Alles recht ungesunde Vorstellungen über die Götter und ihr Walten über den menschlichen Angelegenheiten, nach unserer Auffassung nämlich, aber nicht nach der der Zeitgenossen des Aschylus. Da aber dieser durchaus eine geläuterte Weltanschauung haben soll und an einer Stelle auch einmal gegen die Meinung *ἐξ ἀγαθᾶς τύχας γένει βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν* Agam. 754 polemisiert, so schliefst man, dafs in den angeführten Versen nicht der Dichter zu uns spreche, sondern die betreffenden Personen ihre subjektive Ansicht ausdrücken, und hält das für um so wahrscheinlicher, als

das alles Perser sind, die natürlich die tiefer stehende Anschauung vom Neide der Götter haben sollen. Cf. Herwig a. a. O. p. 6, welcher alle, auch den Chor, in orientalischem Fatalismus und zugleich in patriotischer Parteinahme befangen glaubt, während er p. 32 derselben Schrift sagt: „Die wahre Anschauung des Dichters spricht hier, wie überall, der Chor aus“. Der Dichter soll erst in den Worten des Darius zu uns sprechen, der der *ὕβρις* seines Sohnes mit klaren Worten die Schuld an dem Unglück beimifst. Cf. Schiller, Ausgabe p. 19: „Erst Darius, nicht der Chor, eröffnet die tiefere Anschauung: nicht der *φθόνος*, sondern die *νέμεσις θεῶν* hat den Perserkönig gestürzt“. Xerxes dagegen macht wieder den Dämon in erster Linie verantwortlich. Man bedenke, zu welchen Ungereimtheiten man durch diese Auffassung kommt. Das Ganze ist wesentlich Seelengemälde; es zeigt uns, wie das furchtbare Leid auf Volk und Königshaus der Perser wirkt. Es kommt also für den Dichter alles darauf an, den Gefühlen einen psychologisch richtigen Ausdruck zu geben, und zwar in der Weise, dafs sie sich der Zuschauer zu eigen machen kann und mitempfindet. Wenn er nun in der gröfseren ersten Hälfte die agierenden Personen wie den Chor Gedanken äufsern liefse, die er für verkehrt hält, dann erst den Darius, der doch, nebenbei gesagt, auch Perser ist, seine wirkliche Ansicht von der Schuld entwickeln liefse, ohne jedoch diesen in ausdrücklichen Gegensatz zu den Worten seiner Umgebung treten zu lassen, um dann wieder den Xerxes in der ersten Richtung sprechen zu lassen, so würde er sein Publikum geflissentlich irre führen, geradeso, wie wenn er im gelösten Prometheus hätte berichtigen wollen, was er im gefesselten gesagt hatte. Nun liegt aber überhaupt kein Grund vor, warum die Athener nicht hätten die ausgesprochenen Gefühle nachempfinden sollen; es wurden ja nur Saiten ihres religiösen Empfindens angeschlagen, die bei ihnen oft erklangen. Wie weit verbreitet die Vorstellung von dem Neide der Götter und des mifsgünstigen Dämons war, wie sie zu den verschiedensten Zeiten bei den verschiedensten Schriftstellern von Homer an erscheint, mufs philologischen Kreisen doch bekannt sein (cf. Lehrs, Populäre Aufsätze aus dem Altertum p. 33 ff.). Dafs Äschylus auch sonst eine von den Göttern ausgehende Täuschung nicht perhorresziert, sollten Äschyluskenner auch wissen. Agam. 484 sagt derselbe Chor, der späterhin

das berühmte δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί ausspricht: τίς οἶδεν, ἦ τοι θεῖόν ἐστι μὴ ψύθος, und auch Klytämnestra sagt v. 285: μὴ δολώσαντος θεοῦ, ja der ganze gefesselte Prometheus fufst wesentlich mit auf der Meinung von der Mifsgunst der Götter. Also die Vorstellung vom Trug der Götter ist griechisch, athenisch, äschyleisch, keineswegs blofs orientalisch, und es war nichts natürlicher, als dafs Äschylus die Perser, wenn sie über die Ursache des unerhörten Unglücks nachdachten, auf den Gedanken kommen liefs, dafs die Herrlichkeit des Perserreiches wohl den Neid der Götter erregt habe. Das konnten alle Zuschauer nachfühlen. Selbstverständlich ist damit nicht behauptet, dafs Äschylus darin allein den Grund der Niederlage gesehen habe.

Nach dem Liede des Chors und der Aufforderung des Chorführers, über die Lage des Königs und des Heeres zur Beratung zusammenzutreten, erscheint Atossa, die von den Choreuten in schönen Worten begrüfst wird, natürlich nach persischer Sitte, indem diese den Boden mit der Stirn berühren und die Königin als μήτηρ θεοῦ bezeichnen, wodurch dem griechischen Zuschauer der Kontrast mit dem Niedersturz des Königs um so schärfer vor Augen trat. Auch bei Atossa ist der erste Gedanke, dafs der Reichtum und das Glück umschlagen könne, psychologisch richtig und naheliegend. Doch hat sie für ihre Sorge schon einen greifbareren Anhalt, als zuvor der Chor mit seiner vagen Furcht vor dem Truge der Götter: einen Traum, den sie zur Nacht gehabt, und einen sie tief erschütternden Vorgang, dem sie bei Tage beigewohnt. Das Unheimliche, das in grausigen Träumen liegt, benutzt Äschylus gern, um auf kommendes Unheil hinzuweisen und von vornherein eine gewisse schwüle Atmosphäre zu schaffen. So läfst er hier die Königinmutter erzählen, wie sie zwei stattliche Frauen, eine Perserin und eine Griechin, im Streit miteinander gesehen, wie dann ihr Sohn dazu gekommen, sie beruhigt und beide unters Joch gebeugt und vor den Wagen gespannt habe. Ruhig sei die Perserin einhergeschritten, die Griechin aber habe sich gebäumt, das Joch zertrümmert, den Xerxes aus dem Wagen geschleudert, neben dem dann plötzlich Darius wehklagend erschienen sei, worauf Xerxes seine Gewänder zerrissen habe. Gleich furchtbar wäre gewesen, was sie später beim Opfer in wachem Zustande gesehen. Ein Adler habe sich auf den Altar des Phöbus geflüchtet, ein Falke sich auf ihn gestürzt und mit seinen Krallen das Haupt

des wehrlos sich duckenden zerrauft. Durch die Erzählung dieser Erscheinungen hat die vorher noch unbestimmte Sorge schon einen festen Umrifs bekommen, wir sehen also in dieser Scene einen wesentlichen Fortschritt der Handlung.

Der Chor rät darauf der Königin, sich mit Gebeten und Opfern an die Götter und die Seelen der Abgeschiedenen, speziell des Darius, zu wenden und Abwendung des Unglücks zu erflehen. Hier wie in dem weiteren Fortgang der Scene übernimmt der Chorführer wieder die Rolle eines Schauspielers und ermöglicht so die Führung des Dialogs. Atossa erklärt, dem Rate folgen zu wollen; doch ehe sie sich entfernt, stellt sie völlig unvermittelt die auffallende Frage: *ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἱδρῦσθαι χθονός;* und knüpft einige andere Fragen über die Athener an, die 10 Jahre nach der Schlacht bei Marathon in ihrem Munde sich geradezu kindlich ausnehmen. Diejenigen, die gewöhnt sind, an Äschylus alles vollkommen zu finden, haben auch in der naiven Unwissenheit, die Atossa zur Schau trägt, einen feinen Zug der Charakteristik sehen wollen: die Stellung der orientalischen Frau, die an dem Leben des Mannes keinen Anteil nimmt, soll im Gegensatz zu der Stellung der griechischen Frau sehr glücklich gezeichnet sein. Ganz abgesehen davon, dafs das ganz dem Bilde widersprechen würde, welches uns sonst von dem Einflufs der Atossa überliefert ist, so weist der Dichter derselben im ganzen Stück eine völlig andere Stellung an; auch ist sie v. 476—480 über Marathon und die Absichten des Xerxes sehr wohl orientiert. Wir befinden uns eben noch in den Anfängen der dramatischen Kunst, und dafs Äschylus sich hier und da noch recht unbehilflich zeigt, kann nicht wunder nehmen. Es kam ihm weder darauf an, die Atossa zu charakterisieren, noch sie durch den Chorführer belehren zu lassen, sondern zur patriotischen Erhebung seiner Zuschauer das herrliche Lob Athens einzufügen, das in den denkbar knappsten Worten so unvergleichlich schön ausgefallen ist. Die Erwiderung des Chorführers auf die Fragen der Atossa, namentlich v. 237: *πᾶσα γὰρ γένοιτ' ἂν Ἑλλὰς βασιλέως ὑπήκοος*, nämlich wenn Athen genommen sei, und v. 245: *οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι* mufsten einen Sturm der Begeisterung erregen; sie waren für den Dichter die Hauptsache, die Fragen dienen nur dem Zweck, die Möglichkeit zu geben, den gewünschten Gedanken auszusprechen; selbständige Bedeutung haben sie gar nicht.

Freilich ist das eine Schwäche; die Handlung eines guten Dramas soll sich lediglich aus den agierenden Personen heraus in ungezwungener, natürlicher Weise entwickeln. Aber wie oft begegnen wir in unseren Theaterstücken dem Fehler, dafs Fragen über Dinge gestellt werden, die dem Fragenden vollständig bekannt sind, die es dem Dichter aber ermöglichen, durch den Mund des Gefragten das Publikum über allerlei zu unterrichten, was ihm wünschenswert erscheint. Namentlich in den Expositionen wird dieser Fehler aufserordentlich oft gemacht, wir werden wohl also auch dem Äschylus nicht zu nahe treten, wenn wir ihm diesen Fehler zutrauen. Auch vom dramatisch-technischen Standpunkt ist dieses Gespräch zu motivieren. Durch die Worte: *δεινά τοι λέγεις ἰόντων τοῖς τεκοῦσι φροντίσαι* (v. 248) zeigt Atossa, wie ihre Besorgnis durch die Aufserungen des Chorführers neue Nahrung erhalten hat.

Jetzt ist es Zeit, dafs an die Stelle der blofsen Vermutungen die Gewifsheit tritt, darum tritt der Bote auf, um den Untergang des persischen Heeres zu melden. Je kürzer und gedrängter die Meldung, desto furchtbarer und erschütternder wirkt der Schlag. Als daher der Bote mit den wenigen Worten:

ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν (v. 254 u. 55).

— *στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων* (v. 258)

die Katastrophe verkündet und darauf Salamis als den Ort des Schreckens bezeichnet, verweilt Atossa in sprachlosem Entsetzen, und nur der Chor vermag in unruhigen Rhythmen seinem Schmerz Ausdruck zu geben. Würdig und wahrhaft rührend, daher aufrichtigen Mitleids sicher, sind die ersten Worte, zu denen sich Atossa nach dem Klagegesang des Chors aufrafft; nur schüchtern wagt sie die Frage: *τίς οὐ τέθνηκε*; und als der Bote, die Regung ihres Herzens mitfühlend, ihr meldet:

Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῇ τε καὶ βλέπει φάος (v. 299),

läfst sie der Dichter die schönen Worte sprechen:

ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.

Diesen Trost mufste jedes menschlich fühlende Herz der tief erschütterten Mutter des Königs gönnen, und es ist ein schöner

Zug des Dichters, zugleich aber auch ein Beweis von seinem feinen Verständnis für die künstlerische Wirkung des Tragischen, dafs er das allzu Krasse durch den Trostblick milderte. Angesichts dieser einen Stelle hätte schon der Gedanke, dafs Äschylus hätte Schadenfreude erwecken und die Perser in ihrem Thun und Denken lächerlich machen wollen, gar nicht aufkommen sollen. Nachdem nun der erste Schmerz einer etwas milderen Stimmung Platz gemacht hat, läfst der Dichter den Boten zu dem speziellen Bericht übergehen, er zählt die gefallenen Feldherren auf, berichtet über die Streitkräfte der Hellenen und giebt dann die meisterhafte Schilderung von dem Verlauf der Schlacht bei Salamis, der Episode auf Psyttalea, der Not auf dem Rückmarsche und der Katastrophe am Strymon, welche Schilderung den Glanzpunkt der ganzen Tragödie bildet. Wir können hier nur diejenigen Punkte berühren, die die Wirkung dieses Berichts auf das Publikum betreffen. Selbstverständlich steht in erster Linie die patriotische Wirkung; sie ist aufser aller Frage. Im ganzen wie in Einzelheiten zielt die Scene auf patriotische Erhebung und Begeisterung ab, die sich aus dem Stoff von selbst ergab, ohne sich aufdringlich breit zu machen. Wie wäre es möglich gewesen, dafs die festlich gestimmte Menge nicht in Jubel ausbrach bei v. 350:

θεοὶ πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεᾶς,

oder als der Bote auf die Frage der Atossa:

ἔτ' ἆρ' Ἀθηνῶν ἔστ' ἀπόρθητος πόλις;

zur Antwort giebt:

ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἕρκος ἐστὶν ἀσφαλές (v. 352);

oder wie hätte es sie nicht erheben und mit Stolz erfüllen sollen, als sie den Boten erzählen hörte, dafs von überall der Ruf erschollen sei:

ὦ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε,
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ
παῖδας, γυναῖκας, θεῶν τε πατρῴων ἕδη,
θήκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών.

Dem gegenüber mufste die rein tragische Wirkung zurücktreten, und wohl in richtiger Erkenntnis dessen hat Äschylus die eingestreuten Reden der Atossa auf das geringste Mafs eingeschränkt.

Aber ein Gedanke wird doch zu oft betont, als dafs wir glauben könnten, der Dichter hätte nicht eine ganz bestimmte Absicht damit verbunden; das ist der Gedanke an das Walten des Dämons, der aller menschlichen Berechnung zuwider den für die Perser so entsetzlich leidvollen Ausgang herbeigeführt hat. Es war im Rate der Götter so bestimmt, ein dem Perserreiche feindlich gesinnter Dämon hat in den Beginn wie in den Verlauf der Schlacht gewaltsam eingegriffen, er hat die Perser in all ihren Berechnungen getäuscht. So sagt der Bote, nachdem er die ungeheure Zahl der persischen Schiffe gegenüber den 310 griechischen betont, wonach niemand an eine Niederlage glauben konnte:

ἀλλ' ὧδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν,
τάλαντα βρίσας οὐκ ἰσορρόπῳ τύχῃ (v. 348 f.),

und auf die Frage, wer die Schlacht begonnen, antwortet er:

ἦρξεν μέν ὦ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ
φανεὶς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν (v. 356 f.).

Als Xerxes die bewufste Nachricht aus dem griechischen Lager erhält, erkennt er nicht die List der Griechen *οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον* (v. 365), er giebt seine Befehle zum Angriff, *οὐ γὰρ τὸ μέλλον ἐκ θεῶν ἠπίστατο* (v. 376). Als Atossa den Untergang der Auserwählten auf Psyttalea vernommen, ruft sie aus:

ὦ στυγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔψευσας φρενῶν Πέρσας (v. 475),

und der Chor fafst am Schlusse des ganzen Botenberichts seine Eindrücke in die Worte zusammen:

ὦ δυσπόνητε δαῖμον, ὡς ἄγαν βαρὺς
ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῷ γένει.

Eine andere Beurteilung der Ursache des Unglücks tritt in dieser Scene überhaupt nicht zu Tage. Diese Vorstellung von der über dem menschlichen Willen stehenden Macht der Gottheit, des Schicksals oder Dämons war aber geeignet, im athenischen Zuschauer das Gefühl der Freude und des berechtigten Stolzes davor zu bewahren, in mafslose Überhebung auszuarten, den gläubigen Zuschauer in demutsvolle Stimmung zu versetzen; denn mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Dadurch wurde der Hörer geneigt gemacht, selbst dem Gegner, dessen Unglück er selbst hervorgerufen hatte, nicht jedes

Mitleid zu entziehen; wie leicht konnte ein ähnlicher Umschlag aus Glück in Unglück auch seinem Lande begegnen! Weit entfernt also, die Vorstellung von dem verderblichen Wirken des Dämons zu bekämpfen, hat sie der Dichter benützt, um selbst in der Scene, die wesentlich patriotischen Zwecken diente, die tragische Stimmung nicht ganz zu unterdrücken.

Nach Beendigung des Botenberichts entfernt sich auch Atossa, um zu den Göttern zu beten und für die Toten Geschenke und Opfergaben zu holen. Zwar weiſs sie, daſs das Geschehene nicht zu ändern ist, aber für die Zukunft könnte es doch vielleicht helfen. Die Greise aber bittet sie, weiterhin „treuen Rat zu treuem Rat“ hinzuzufügen und ihrem Sohne, falls er vor ihrer Rückkunft erscheinen sollte, Trost zuzusprechen, ihn nach dem Palast zu geleiten und nicht (etwa durch Vorwürfe) neues Leid dem alten beizugesellen. Auch diese Worte sind der Situation wohl angemessen und ganz dazu angethan, das Mitleid mit dem Unglück der hohen Frau zu erhöhen[1]).

Darauf singt der Chor sein Stasimon. Nach einigen einleitenden Anapästen von vollendetem Wohlklang, in denen das Los der nun vereinsamten, aller Freuden und aller Lust beraubten Perserinnen beklagt wird, läſst er seinen Schmerz in heftig erregter Weise ausströmen: ‘Ganz Asia ist entvölkert; Xerxes hat die Bewohner dahingerafft, Xerxes mit seiner Flotte. Seine Begleiter, ach, ruhen im Meere, von den stummen Fischen zernagt, nicht mehr werden die Völker Asias gehorchen, niemand hütet seine Zunge’. Der Chor haftet nicht nur an dem Nächstliegenden, seine Gedanken schweifen in die Zukunft und umfassen den ganzen Staat. Aber der Schmerz macht ungerecht und kritiklos, dem *Ξέρξης ἀπώλεσεν, τοτοῖ* fügt er, ohne der Schlacht bei Marathon zu gedenken hinzu:

---

1) Die Form der Rede in den letzten Worten der Atossa ist offenbar etwas wirr, die Satzkonstruktion nicht recht durchsichtig, doch liegt kein Grund vor, die Verse 530—533 für unecht zu erklären oder ihre Umstellung nach v. 853 zu verlangen. Die Abänderung der Lesart des Mediceus *πρόσθητε* (v. 534) in *πρόσθηται* hat nur neue Verwirrung angerichtet, indem sie den unpassenden Gedanken an einen Selbstmord des Xerxes hervorgerufen hat. *πρόσθητε* ist vollkommen sinngemäſs, enthält aber leider einen metrischen Verstoſs. Von den näher liegenden Änderungen ist die von Pauw in *προστεθῇ* noch die ansprechendste, wenn man nicht vielleicht die Umstellung *καὶ μὴ κακὸν πρόσθητε πρὸς κακοῖς ἔτι*, die in der Ausgabe von Schiller, 2. Aufl. Anh. v. 531 angeregt ist, vorzieht.

τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕ-
τως τότ' ἀβλαβὴς ἐπῆν
τόξαρχος πολιήταις,
Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ;

Jetzt kehrt Atossa wieder, ohne königlichen Schmuck, die Opfergaben für den abgeschiedenen Darius bringend, und fordert den Chor auf, während sie opfert, den Geist des verstorbenen Königs zu beschwören. Von dieser Absicht ist bisher nicht die Rede gewesen, auch erfordert der Fortgang der Handlung nicht etwa das Erscheinen des Darius. Man lasse die ganze Scene fort, lasse schon jetzt den Xerxes erscheinen, und das Stück würde folgerichtig und ohne dafs eine Lücke in der Handlung empfunden würde, verlaufen. Denn in dem letzten Teile geschieht nichts von dem, was in der Darius-Scene angeraten wird. Aber das Stück würde zu kurz sein, es würde, worauf Köchly in seinem auf der Innsbrucker Philologenversammlung 1874 gehaltenen Vortrag im allgemeinen mit Recht hinweist „nur eine lyrisch-dramatische Scene (das epische Element hätte Köchly in diesem Urteil nicht unberücksichtigt lassen sollen) vom Untergange der Perser sein, gleichsam eine Kantate, wie Jakobs einst unser Stück bezeichnete, aber vermissen würden wir nichts und an keinem Widerspruch Anstofs zu nehmen haben". Leider hat Köchly aus dieser gesunden Auffassung nicht die richtigen Konsequenzen gezogen. Äschylus hat die Scene erfunden, um in dem seiner ganzen Anlage nach handlungsarmen Stücke das eigentlich theatralisch wirksame und dramatische Element gegenüber dem lyrischen und epischen zu stärken, wir haben es der Hauptsache nach mit einer Episode zu thun, aus ähnlichen Gründen eingefügt, wie die Io-Episode im Prometheus. Diese Auffassung wird manche der Schwierigkeiten lösen, die sich uns bei der Beurteilung der zweiten Hälfte der Tragödie aufdrängen. Betrachten wir nun den Verlauf der Episode in ihren Hauptzügen.

Von starker, packender Wirkung sind zunächst die Beschwörungsworte, mit denen der Chor den Darius, den göttlichen Berater der Perser, den alten König, aus der Unterwelt citiert, von ungleich gröfserer theatralischer Wirkung das Erscheinen des Schattens selbst. Geistererscheinungen werden auf ein Publikum, das daran glaubt, nie eines aufserordentlich starken,

unheimlichen, grausenerregenden Eindrucks verfehlen; können sich doch selbst Zuschauer, die nicht daran glauben, desselben nicht ganz erwehren, wie das jeder, der den Geist von Hamlets Vater oder von Banquo erscheinen sieht, an sich beobachten kann. Die für den Zuschauer berechnete Wirkung spiegelt sich in dem Verhalten des Chors wieder: überwältigt von der Erscheinung vermag er dem fragenden Geist nicht Rede zu stehen, so daſs dieser sich an Atossa wendet.

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει (v. 696 ff.).

Das Gespräch nun, das sich zwischen Atossa und Darius anknüpft, entspricht keineswegs den Erwartungen, die man an das Erscheinen des Geistes knüpft. Für die Handlung ergiebt sich kein Fortschritt, es wird vielmehr nur wiederholt, was dem Zuschauer schon vorher bekannt geworden ist. Dagegen berührt Darius auch die Frage nach der Ursache des groſsen Unglücks und bringt nach dieser Richtung hin einige neue Gesichtspunkte vor. Zwar zuerst erscheint auch bei ihm der Dämon, der seinem Sohn den Sinn bethörte, so daſs er den Hellespont überbrückte: φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς (v. 727). Aber dann tritt der Dämon zurück und des Xerxes Überhebung und frevelhafte Versündigung an den griechischen Göttern wird betont. Wohl war dem Darius ein Orakel bekannt, doch er hatte gehofft, erst später würden es die Götter erfüllen.

ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται (v. 744).

νέῳ θράσει hat Xerxes es vollendet, da er den heiligen Hellespont wie einen Sklaven fesselte und überbrückte und als Sterblicher allen Göttern, speziell dem Poseidon, gebieten zu können glaubte. πῶς τάδ' οὐ νόσος φρενῶν εἶχε παῖδ' ἐμόν; Worin also bestand die Vermessenheit, die νόσος φρενῶν? Nicht darin, daſs er ein freies Volk unterjochen wollte, daſs er keine Grenze kannte für seine Herrschsucht, keine Achtung hatte vor fremdem Recht, sondern daſs er den Hellespont überbrückte, denn die Redewendung, daſs er allen Göttern, speziell dem Poseidon, gebieten zu können glaubte, ist doch nur poetische Ausschmückung dieses Gedankens. Diese Begründung kann auf uns, als zu naiv, keinen Eindruck machen; aber für uns war das Stück ja auch nicht

gedichtet, sondern für die Griechen. Doch auch diese, ein seefahrendes Volk, waren längst über den kindlichen Standpunkt hinaus, in der Überbrückung eines Meeresarmes eine Vermessenheit und Versündigung gegen die Götter zu sehen. Von einer grofsartigen Weltanschauung des Dichters dürfte hier gar nicht die Rede sein; am wenigsten durfte er, wenn er wirklich nur ernste, moralische Zwecke verfolgte, den Vorwurf demjenigen in den Mund legen, der seiner Zeit genau so gehandelt hatte (cf. Herod. VII 10, 4).

Hierher gehören ferner die Worte des Darius:

> *Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς νέος ἐὼν νέα φρονεῖ*
> *κοὐ μνημονεύει τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς* (v. 784 f.),

nur erfahren wir nicht, welche Aufträge Xerxes mifsachtet hat.

Als dann der Chor fragt, wie wohl das persische Volk am besten noch aus solcher Not sich erhole, antwortet er:

> *εἰ μὴ στρατεύοισθ' ἐς τὸν Ἑλλήνων τόπον,*
> *μηδ' εἰ στράτευμα πλεῖον ᾖ τὸ Μηδικόν.*
> *αὐτὴ γὰρ ἡ γῆ ξύμμαχος κείνοις πέλει* (v. 791 ff.)

Man hat diesen Worten grofse Wichtigkeit beigelegt, ja sogar in ihnen geradezu die Begründung für das Auftreten des Darius gefunden. Dieses sei, meint z. B. G. Herrmann, nötig, damit dem Unglück nicht der Trost fehle, dafs dasselbe ein Ende finden werde, wenn Persien den Krieg nicht erneuere. Es wäre das richtig, wenn Äschylus das Stück für Perser und nicht für Griechen geschrieben hätte. Es war schon sehr anerkennenswert für den Dichter wie für das Publikum, wenn das Unglück des Nationalfeindes in einer edles Mitleid erregenden Weise dargestellt und empfunden wurde; direkter Trost aber und Rat, wie das Perserreich wieder zu Glück und Macht kommen könne, geht weit über das hinaus, was man billigerweise erwarten kann. Nein, die in Frage stehenden Worte sind nur formell an den Chor gerichtet, in Wirklichkeit, wie so manche andere, an die Adresse der Zuschauer; aus der Mahnung des von den Persern göttergleich verehrten Geistes sprach zu den Athenern die zuversichtliche Hoffnung, dafs sie von so furchtbarer Gefahr fürderhin verschont bleiben würden.

Der letzte Teil der Darius-Scene ist dem Dichter wieder sehr gut gelungen. Er läfst den Geist verkünden, dafs nun auch

die weiteren Göttersprüche in Erfüllung gehen würden und das zurückgebliebene Heer in der Ebene des Äsopusflusses den Kelch des Leidens erst ganz leeren werde

> *ὕβρεως ἄποινα κἀθέων φρονημάτων·*
> *οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη*
> *ᾐδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς·*
> *βωμοὶ ἄιστοι, δαιμόνων θ' ἱδρύματα*
> *πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων.*
> *τοίγαρ κακῶς δράσαντες οὐκ ἐλάσσονα*
> *πάσχουσι* ..... (v. 810 ff.).

Die Leichenhaufen bei Platää werden noch den künftigen Geschlechtern zur Mahnung dienen:

> *ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητὸν ὄντα χρὴ φρονεῖν.*
> *ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν*
> *ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾷ θέρος* (v. 822 ff.).
> *Ζεύς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν*
> *φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρύς* (v. 829 f.).

Da haben wir endlich, aber an der einzigen Stelle des Stückes, den Äschylus der Orestie, den ernsten, strengen Mahner, da haben wir endlich die sittlich-religiöse Anschauung: 'Zeus ist der Rächer des Frevelsinns und der Überhebung, die Hybris zeitigt, wenn sie aufsprieſst, die Vergeltung als Frucht, die Perser haben ihrem Thun entsprechend gebüſst, denn an den Altären und Tempeln der Götter haben sie sich vergangen'. Wir haben schon oben bemerkt, es wäre höchst befremdend, wenn diese Begründung des Unglücks der Perser fehlte, es ist schon so auffallend genug, daſs wir sie nur an dieser Stelle finden, und fast unbegreiflich ist es, daſs der Frevel an den heiligen Rechten des griechischen Volks, das Attentat auf seine Freiheit und Unabhängigkeit, gar nicht berührt wird. Aber ganz abweisen müssen wir den Gedanken, daſs Äschylus die Darius-Scene einlegte, um die ursächliche Verknüpfung von Schuld und Schicksal ins klare zu setzen, daſs er in ihr das einzige Mittel fand, um seine Auffassung der Katastrophe zur Geltung zu bringen, daſs kein anderer als Darius die Objektivität hatte, den Zuschauer auf den richtigen Standpunkt zu versetzen (Herwig a. a. O. p. 7 u. 23). Diese Behauptung ist teils falsch, denn der Chor hätte dieselbe Aufgabe erfüllen, der Bote die thatsächliche Grundlage in betreff der Zerstörung der Tempel

geben können, teils ungereimt, denn dann hätte Darius seine Auffassung in direkten und nicht mifszuverstehenden Gegensatz zu den früheren Beurteilungen setzen müssen, was er nicht thut, vor allem aber hätte er nicht selbst zuerst den Dämon als denjenigen, der den Xerxes bethört habe, hinstellen müssen (v. 727). Nach unserer Auffassung schreibt ein Dichter weder eine Tragödie um für seine Weltanschauung Propaganda zu machen, sondern um ein Stück gewaltig erschütternden Menschenlebens kunstvoll in nachahmender Darstellung zu gestalten, noch legt er seine Weltanschauung in jedem Stück nieder, noch fügt er eine Scene, die mit allem, was mit ihr zusammenhängt, mehr als den vierten Teil des Dramas einnimmt, aus ethischen Gesichtspunkten ein, sondern aus dramatischen. Diese waren auch für Äschylus mafsgebend; die Darius-Scene bot ihm theatralischen Effekt, brachte dramatisches Leben und erwünschte Abwechselung in die Handlung, bot ihm die Möglichkeit, die Schlacht bei Platää mit zu verwenden, wodurch sogar die Haupthandlung gefördert wurde, indem das Unglück, dessen Mafs voll schien, noch eine Steigerung erfuhr, und nebenbei konnte die neu eingeführte Person auch dazu benutzt werden, neue Gesichtspunkte hinsichtlich der Beurteilung der Geschehnisse ins Feld zu führen. Fassen wir die Scene im wesentlichen als Episode auf, so werden wir auch nicht gar so grofsen Anstofs daran nehmen, dafs den Aufforderungen des Darius an den Chor, den heimkehrenden Xerxes durch verständigen Rat zur Sophrosyne zu ermahnen, auf dafs er aufhöre, durch hochfahrenden Sinn sich Strafe der Götter zuzuziehen, und an die Atossa, mit neuen Gewändern dem Sohne, der im Schmerz seine Kleider in Fetzen gerissen, entgegenzugehen, trotz der ausgesprochenen Bereitwilligkeit derselben in der Schlufsscene des Stückes keine Folge gegeben wird. Ein dramaturgischer Mangel bleibt es natürlich immer, aber auch nicht entfernt ein so grofser, dafs man mit Köchly schliefsen dürfte, der Schlufs sei verloren gegangen[1]). Es liegt eben im Wesen der Episode, dafs den Anregungen zur Handlung in dem weiteren Fortgange des Dramas keine Folge gegeben wird. Betreffs anderer Bedenken gegen die Nachdichtung Köchlys sei

1) Bergk III p. 295 folgt der Köchlyschen Ansicht und sagt, dafs uns offenbar die zweite Bearbeitung vorliegt, wo der Dichter den Schlufs abgeändert hat, ohne jedoch die Verse, welche einen anderen Ausgang ankündigen, zu tilgen.

verwiesen auf Wiel, De Aeschyli Persarum exitu commentatio critica, Köln 1877, Wille, De Persarum, fabulae Aschyleae, parte extrema, Sangerhausen 1886 und Muff, De choro Persarum. Keine vollgültige Entschuldigung finden wir darin, daſs Atossa und Xerxes von demselben Schauspieler gegeben wurden, Atossa also unter einem schicklichen Vorwande entfernt werden muſste. Dann hätte der Dichter auch wirklich einen einwandfreien Vorwand erfinden müssen.

Daſs das Chorlied, welches sich an die Darius-Scene anschlieſst, noch unter dem Eindruck der Erscheinung steht, sich also mit dem toten Könige befaſst, ist selbstverständlich. Es ist ein Preis der Regierung des *παντάρκης ἀκάκας ἄμαχος βασιλεὺς ἰσόθεος* Darius. Schon aus diesen Beiwörtern ersieht man, wie Darius über Gebühr erhoben wird; die Absicht, eine starke Kontrastwirkung hervorzubringen, tritt zu sehr hervor, als daſs das Lied, das auch sonst an Einförmigkeit der Gedanken leidet, einen tieferen Eindruck machen könnte. Es ist das schwächste der Chorlieder in den Persern.

Die Schlusscene bringt nun die einzig mögliche Steigerung der Eindrücke, welche die bisherigen Berichte und Verkündigungen von dem namenlosen Unglück hervorgerufen haben, die Bestätigung durch das leibhaftige Erscheinen des unglücklichen, gramgebeugten Königs, der, den leeren Köcher in der Hand, das einzige, was von der Heeresrüstung übrig geblieben (v. 1020 ff.), mit zerrissenem Gewand (v. 1031), aber natürlich nicht im Bettlerkostüm, wie manche geglaubt haben, sondern im Königsmantel, bar aller Begleitung (v. 1037) auftritt. Schon dieser Anblick muſste durch den Kontrast zu der Idee des mächtigen Beherrschers der Perser, die auch ohne das vorhergehende Preislied jeder in sich bewahrte, erschütternd wirken, ebenso aber die Worte, die ihm wie dem Chor der Dichter geliehen. 'Wie grausam warf sich des Dämons Wut auf der Perser Geschlecht! O hätte des Todes Verhängnis mich dort bei dem Heer umhüllt', klagt zerknirscht und verzweifelt der König. Und der Chor findet kein Wort des Trostes, auch nicht der Mahnung, wohl aber des Vorwurfs, indem von ihm, dem Bevölkerer des Hades, Asias Jugend hingeschlachtet sei:

γᾶ δ' αἰάζει τὰν ἐγγαίαν
ἥβαν Ξέρξᾳ κταμέναν Ἅιδου
σακτόρι Περσᾶν (v. 924—26).

'Jawohl', mufs Xerxes bestätigen, 'ich ward zum Unglück meinem Vaterlande'. Als dann im weiteren Verlauf des Klagegesanges der Chor unter Weherufen die Frage stellt, wo sie geblieben, die Helden, die mit ihm gezogen, und sie einzeln beim Namen nennt, gesteht Xerxes, dafs sie alle dahin sind, alle verdorben am salaminischen Gestade, und von neuem ertönen schmerzlich bewegte Klagerufe. Endlich ordnet sich der Zug und begleitet den König, seiner Aufforderung entsprechend, unter Klagen und Weinen, im Wechselgesang mit ihm, nach dem Palast, womit das Stück sein Ende erreicht.

Man hat die Scene, abgesehen von dem oben berührten Punkte, vielfach getadelt, teils wegen ihrer Länge, teils wegen der grofsen Zahl von Klagerufen, und hat sich nicht gescheut, von einem endlosen Gewinsel zu sprechen. Wollte man nur nach der Zahl der vorkommenden *ἰώ*, *ὀτοτοῖ*, *αἰαῖ*, *οἰοῖ*, *ἒ*, *ἰή*, *ὤ*, *παπαῖ* urteilen, so könnte die Ansicht einen Schein der Berechtigung für sich in Anspruch nehmen; dann würde man aber wohl auch die herrlichen Klageworte beim Erscheinen der Leiche Don Manuels in der Braut von Messina mit demselben Ehrentitel schmücken müssen, denn der Chor bedient sich in der einen Scene nicht weniger als 16 mal des Ausrufs „wehe!“ So lange aber noch Schönheit der Gedanken, poesievoller Ausdruck, stimmungsvolle Rhythmen bei der Beurteilung lyrischer Poesie den Ausschlag geben, wird der Threnos am Schlufs der Perser als ein hervorragendes Erzeugnis äschyleischer Dichtkunst gelten. Dabei hat es der Dichter verstanden, der letzten Scene, trotz ihres ausgesprochen lyrischen Charakters, doch auch einen gewissen dramatischen Anstrich zu geben; das Auftreten des Königs, sein Hinweis auf den Köcher und sein Gewand, der Zug nach dem Palast hin sind dramatisch wirksame Momente. Namentlich der letztere, welcher während der letzten 40 Verse von statten geht, mochte bei einer Aufführung über den Eindruck allzu grofser Länge hinweghelfen.

Die Stimmung aber, welche die Schlufsscene hervorruft, ist ganz die von der Tragödie beabsichtigte. Das Gefühl edlen Mitleids und tiefer Erschütterung bei dem Anblick des jähen Sturzes aus höchster Höhe ist das einzig dominierende; Äschylus hat es ängstlich vermieden, andere Motive, die dieses Gefühl beeinträchtigen konnten, damit zu verweben. Wenn das Unglück auch selbst verschuldet war, wenn es auch als gerechte Strafe

für frevelhaftes Beginnen angesehen werden konnte, so wird dieser Gedanke doch in der Schlufsscene, die entscheidend ist für die Stimmung des Zuschauers, von Äschylus nicht einmal angedeutet. Er war ein zu feiner Kenner des menschlichen Herzens, als dafs er durch Betonung der adäquaten Sühne für adäquate Schuld die tragische Stimmung seines Publikums hätte stören sollen.

Was nun die Wirkung der ganzen Tragödie betrifft, welche den jähen Sturz eines bisher beglückten Herrscherhauses und Volkes aus strahlender Höhe in unergründliche Tiefe zum Inhalt hat, so stehen wir nicht an, zu urteilen, dafs die eigentlich tragische Wirkung auf uns, die wir den Ereignissen ferner stehen, eine ungleich gröfsere sein wird, als auf die Zeitgenossen des Dichters. Wenn auch unsere Sympathien in dem gewaltigen Kampfe zweifellos den Griechen gehören, so stehen wir den Persern doch weit objektiver gegenüber und können das Leid, das uns Äschylus mit erschütternder Gewalt vorführt, reiner empfinden, als die Griechen selbst, die doch nun einmal stärker unter dem natürlichen Eindruck standen, dafs den Persern schon recht geschehen sei. Äschylus hat bei diesem Stück an die Gemütsbildung seines Publikums aufserordentlich hohe Anforderungen gestellt; in seiner Gesamtheit hat es denselben gewifs nicht entsprochen. Aber der Dichter hat gethan, was er konnte, um den Gebildeten die tragische Stimmung zu erleichtern; fern von allem billigen Moralisieren leiht er rein menschlicher Empfindung Worte; ohne Hafs, ohne Spott, ohne Überhebung entrollt er vor ihnen das Geschick des unglücklichen Gegners und führt ihnen ein Beispiel der Hinfälligkeit alles Irdischen vor (cf. Bergk III 288 u. 293). Für den anderen Teil der Zuschauer war die patriotische Erhebung wohl die Hauptwirkung, die sie mit nach Hause trugen, auf deren Erzielung Äschylus offenbar dasselbe Gewicht gelegt hat, wie auf die tragische. Dafs die einheitliche Stimmung darunter leiden mufste, ist zweifellos; es hat immer seine schweren Bedenken, wenn ein Dichter aufser dem rein ästhetischen Zweck noch einen anderen nebenbei verfolgt. Auch sonst ist die Zahl der Mängel des Stückes nicht gering. Man merkt es zu sehr, dafs das Drama noch in seinen Anfängen steckt. Die äufsere Handlung ist mager, dramatisches Ringen und Kämpfen bei der ganzen Anlage ausgeschlossen, die Reflexion nimmt einen übermäfsigen Raum ein, die Worte

sind nicht immer durch die augenblickliche Situation bedingt, gewissen dramatischen Anregungen wird weiterhin keine Folge gegeben, die Darius-Scene ist zu episodenhaft, das Bild des Darius mit einer souveränen Verachtung der Tradition, die weit über das dem Dichter gestattete Mafs der Freiheit hinausgeht, gezeichnet. Aber diesen Mängeln stehen viele Vorzüge gegenüber; der dramatische Aufbau ist, soweit die magere Handlung einen solchen zuläfst, recht geschickt, die Steigerung von der ersten unbestimmten Ahnung des Unglücks bis zur ergreifenden Klage des heimgekehrten Königs ununterbrochen, der epische Bericht geradezu vollendet, die Durchführung reich an stark wirksamen theatralischen Effekten, die Sprache durchweg edel, die ernste, würdige Stimmung nirgends beeinträchtigt durch eine *persona humilioris sortis*, die Chöre fast durchweg schön und gedankenvoll, die Rhythmen klangreich und der Stimmung entsprechend, bald feierlich gemessen, bald leidenschaftlich erregt, kurzum die Gesamtwirkung ist die eines edlen, erhebenden Kunstwerks.

Die Perser bilden für sich ein abgeschlossenes Ganzes; die Handlung fufst nicht auf Begebenheiten, die in einem vorhergehenden Stücke dargestellt waren und das Verständnis bedingten, noch findet sie eine notwendige Ergänzung in einem folgenden Stück. Trotzdem waren sie bekanntlich mit *Φινεύς* und *Γλαῦκος* zu einer Trilogie verbunden und nahmen die zweite Stelle ein. Es ist das ein Beweis, wie völlig grundlos die Behauptung ist: „Äschylus kann wesentlich nur aus seiner Trilogie verstanden werden“ (Günther p. 297).

Die scenischen Verhältnisse sind offenbar sehr einfach gewesen; mit Sicherheit läfst sich nur weniges eruieren. Darius steigt auf die Beschwörung des Chors v. 683 aus dem Grabe auf und erscheint, wie wir aus v. 662 ff. schliefsen müssen, auf der Spitze des Grabhügels. Wilamowitz meint nun, dafs die Estrade inmitten der Orchestra im zweiten Teil des Stückes das Grabmonument darstellt; dann müfste Atossa, die ebenfalls auf der Estrade agiert, auch auf dem Grabmonument gedacht werden, was nicht angängig ist, und schliefslich auch Xerxes, wenn nicht etwa im letzten Akt die Estrade wieder etwas anderes bedeuten soll. Das Grabmonument mufs also ein Setzstück sein, aus dessen Innerem der Geist erscheint und in dessen Inneres er wieder verschwindet; eine Versenkung anzunehmen, liegt hier

kein Grund vor. Sowohl Atossa als den Chor sieht Darius nahe beim Grabe, πέλας resp. ἐγγὺς τάφου (v. 686 u. 688), so dafs sich aus den Worten des Dichters direkt nicht folgern läfst, ob das Setzstück auf dem Sprechplatz der Schauspieler oder in der Orchestra gedacht ist; da es aber zur Dekoration resp. dem scenischen Apparat gehört, so müssen wir es uns auf ersterem denken. Scenenwechsel ist das ganze Stück über ausgeschlossen. Denn als Atossa sich entfernt, um Opfergaben zu holen, sagt sie, dafs sie mit solchen kommen werde (ἥξω, v. 527), als sie wieder auftritt, dafs sie den Weg hierher ohne Wagen und Schmuck wieder zurückgelegt habe (κέλευθον τήνδε πάλιν ἔστειλα, v. 610); die Scene am Grabe spielt also an derselben Örtlichkeit, wie die erste Hälfte des Stückes. Dazu kommt, dafs der Chor seinen Standort nicht verläfst; daraus folgt, dafs auch für den letzten Akt, wo Xerxes auftritt, dieselbe Ortlichkeit gedacht ist, worauf aufserdem noch das δεῦρο in v. 532 hinweist. Es liegt also für einen unbemerkten Scenenwechsel, so dafs die Stufen der Estrade zuerst die Sitze des Rathauses, weiterhin die Stufen des Grabmonuments vorstellen, wie Wilamowitz will, keine Veranlassung vor. Da nun die Örtlichkeit dieselbe ist, so kann man auch annehmen, dafs das Setzstück, welches das Grab darstellt, von Anfang des Stückes an da ist, obgleich es im ersten Teil nicht erwähnt wird. Darauf deuten zwar nicht v. 223 und 233 hin, die dafür herangezogen werden, sondern v. 527. Hier erklärt Atossa, dafs sie mit Opfergaben für die Toten wiederkommen will, nachdem sie in ihrem Palast zu den Göttern gebetet. Das wäre zwecklos, wenn sie nicht eben das Grab des Darius im Sinn hätte, denn sonst könnte sie den Toten auch in ihrem Palast opfern.

Ist nun aufser dem Grabmal noch etwas sichtbar dargestellt? Hierfür kommen die Worte des Chors: τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον (v. 143) in Betracht. Was ist das für ein alter Bau oder altheiliges Gemäuer, an dem sich der Chor niederlassen will? Das Wort στέγος kann zweifellos, wie sonst öfter, so auch hier bei Äschylus 'Grab' bedeuten. Aber wie kommt der Chor darauf, sich am Grabe des Darius zu einer Beratung zusammenzufinden, wie kommt Atossa darauf, den Chor hier zu erwarten? Denn den persischen Geronten gegenüber will sie ihre Sorge äufsern, diese will sie um ihren Rat befragen. Dieser Einwurf würde schwer wiegen, wenn wir es nicht mit den ersten

Anfängen des Dramas zu thun hätten. So aber dürfen wir daran keinen zu argen Anstofs nehmen. Wie Äschylus manchmal seine Personen auftreten oder abtreten läfst, weil er sie gerade braucht oder weil er sie nicht mehr braucht, oder weil er den Schauspieler anders verwenden mufs, ohne dafs die notwendige Entwickelung der Handlung das Auf- und Abtreten bedingt, wie er sie manchmal etwas äufsern läfst, was gar nicht der fortschreitenden Handlung, sondern anderen Zwecken dient, so läfst er auch aus scenischen Rücksichten mit einer naiven Freiheit seine Personen an Örtlichkeiten auftreten, die streng genommen für die Handlung ungeeignet sind. Scenenwechsel kennt Äschylus in seinen älteren Stücken nicht; er stellte also das dar, was das wichtigste und unentbehrlichste war, was nunmehr für das ganze Stück sichtbar blieb, mochte es auch, wie in den Persern, für einzelne Teile des Stückes ungeeignet sein. Daher neigen auch wir uns der Ansicht zu, dafs die Scenerie sich im wesentlichen auf die Darstellung des Grabes beschränkte und *στέγος ἀρχαῖον* eben dieses Grab bezeichnet. Aber die Sache kann auch anders liegen. Das *στέγος* kann auch ein Gebäude bezeichnen, vor dem sich naturgemäfs die Geronten versammeln, also ein Rathaus; dies wäre dann freilich nicht durch die Estrade, sondern durch die Bühnenhinterwand dargestellt worden. Hier konnte auch Atossa auftreten, ohne dafs ihr Erscheinen beim Publikum Befremden erregte. Aber auch in diesem Falle kommen wir auf Unbehilflichkeiten; dann waren Rathaus und Grab dicht bei einander und das ganze Stück über zugleich sichtbar. Trotzdem kann man auch diese Auffassung nicht ohne weiteres abweisen; Äschylus vereinigt die Bestandteile, welche er für die einzelnen Scenen nötig hat, um Scenenwechsel zu vermeiden, zur Gesamtscenerie (cf. Schiller, Perserausgabe p. 7), auch wenn dadurch Unzuträglichkeiten entstehen. Zu einer Sicherheit über die Bedeutung von *στέγος* wird man aber nicht kommen können.

Dagegen das ist ganz sicher, dafs der Königspalast darunter nicht verstanden werden kann, denn ihn hat sich der Dichter in beträchtlicher Entfernung von dem Schauplatz gedacht. Aus v. 162, 233 und 527 läfst sich nichts schliefsen, v. 610 aber sagt Atossa, dafs sie diesmal sich ohne Wagen (*ὀχήματα*) auf den Weg gemacht habe. Will man selbst *ὀχήματα* als Beweis nicht gelten lassen, indem es auch Tragsessel bedeuten könne, was

aber doch gesucht ist, so zwingt doch der Ausdruck τὴν κέλευθον στέλλειν zur Annahme gröſserer Entfernung; so kann man nicht sprechen, wenn man einfach zur Thür aus dem Palast heraustritt. Auch die Mahnung an den Chor (v. 530), den Sohn zu trösten, falls er ankommen sollte, ehe sie zurück sei, ist nur zu verstehen, wenn der Palast fern ist.

Daſs Atossa bei ihrem erstmaligen Erscheinen zu Wagen auf den Spielplatz selbst gekommen sei, läſst sich aus dem oben erwähnten Verse nicht schlieſsen, auch nicht, wenn, wie wir für richtig halten, ὀχήματα einen Wagen bezeichnet. Nur daſs Atossa beim ersten Mal den Weg zu Wagen zurückgelegt hat, folgt mit Notwendigkeit. Es fallen also auch die Schlüsse, die man daraus für die Verwendung der Orchestra durch die Schauspieler gezogen hat. Ebenso unsicher ist unsere Kenntnis vom Auftreten des Xerxes. v. 1003 sagt der Chor, nachdem er die Heerführer aufgezählt hat, die er vermiſst: οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς τροχηλάτοισιν ὄπιθεν ἑπόμενοι. Da liegt es freilich nahe, daran zu denken, daſs der Chor das auf Rädern gehende Zelt, den Zeltwagen, vor Augen hat und der König auf demselben hereingefahren kommt. Doch paſst es für die ganze Situation nicht, daſs er zu Wagen kommt. Auch ist es auffallend, daſs der Chor jene Worte erst 100 Verse nach dem Auftreten des Xerxes sagt. Man sollte denken, die Verwunderung, daſs nicht die Heerführer dem königlichen Wagen folgen, müſste gleich beim ersten Erscheinen ausgesprochen werden, nicht nachdem der König längst abgestiegen sein muſs. Nun zwingen die Worte des Dichters durchaus nicht zu der Annahme, daſs der Wagen sichtbar gewesen ist; sie können auch, losgelöst von dem augenblicklichen Erscheinen des Königs, allgemein bedeuten: „Nicht mehr umgeben sie den (königlichen) Zeltwagen, nicht mehr folgen sie ihm nach" (cf. Herodot VII, 41). Diese Auffassung gewinnt, wenn wir v. 1002, gestützt auf das ἀπέθανον des Scholiasten, mit Valckenaer ἔταφεν statt ἔταφον lesen. Kann man nun hierfür nur Wahrscheinlichkeitsgründe beibringen, so ist es noch viel gewagter, entscheiden zu wollen, ob Xerxes für den Fall, daſs eine erhöhte Bühne existiert hat, auf dieser oder in der Orchestra aufgetreten ist, ob er event. zur Bühne emporgestiegen ist, ob ihm der Chor dahin gefolgt ist und sich der Zug von hier aus nach dem Palast hin bewegt hat, oder ob Xerxes und Chor zur Orchestra hinausgezogen sind.

Für die Frage der erhöhten Bühne oder des mit der Orchestra auf gleichem Niveau befindlichen Logeions ist aus den Persern nicht das geringste zu entnehmen.

Die Schutzflehenden.

Die Schutzflehenden führen uns das leidvolle Schicksal der Töchter des Danaos vor, die fliehend vor den Söhnen des Ägyptos, ihren Vettern, welche sie zu verhafster Ehe zwingen wollen, mit ihrem Vater als Hilfeflehende in ihrem alten Stammlande, in Argos, Aufnahme erbitten und erlangen. Es ist das nur ein Abschnitt aus der Danaidensage, der für sich allein nicht zum befriedigenden Abschlufs geführt wird. Da das Stück in seiner ganzen Anlage auf eine Fortsetzung der Handlung hinweist und das Verzeichnis der äschyleischen Tragödientitel einige Namen enthält, die wohl für ein zweites und drittes Stück, die als Fortsetzung der Schutzflehenden gelten können, passen, auch einzelne Fragmente sich wohl einfügen lassen, können wir, trotzdem es an ausdrücklichen Zeugnissen fehlt, annehmen, dafs Äschylus für die Behandlung der Danaidensage trilogische Kompositionsweise angewandt hat. Doch ist aus den spärlichen Fragmenten und Andeutungen aus dem Altertum nicht entfernt soviel zu entnehmen, dafs wir auch nur in den äufsersten Umrissen den Gang der Handlung oder gar die Durchführung der Idee wiedergeben könnten. Wir sind daher im wesentlichen auf den Text der Hiketides angewiesen.

Der Chor wird von den Töchtern des Danaos gebildet, d. h. von den eigentlichen Trägern der Handlung; er hat also sowohl eine dramatische, wie eine lyrische Aufgabe zu erfüllen. Daraus erklärt sich zur Genüge der Umfang der Chorpartien, ohne dafs man aus diesem Umstande einen Schlufs auf die Entstehungszeit des Stückes ziehen darf. Eine weitere Folge davon ist, dafs in den Chorliedern der Schutzflehenden in erster Linie die Empfindungen der Hauptpersonen zum Ausdruck kommen, dagegen weniger als in den anderen Stücken der Reflex der Bühnenvorgänge in den Gemütern der Zuschauer, die sonst oft durch den Chor vertreten werden.

Das Stück beginnt mit der Parodos, doch gehen dem eigentlichen Chorliede eine Anzahl Anapäste der Chorführerin voraus,

welche die knappe aber völlig ausreichende Exposition enthalten. Das Gestade des Nils haben die Töchter des Danaos verlassen, aber nicht etwa um Blutschuld vertrieben, sondern

αὐτογενεῖ φυξανορίᾳ,
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ'
ὀνοταζόμεναι (v. 8 ff.).

Danaos selbst hat sie bestimmt, nach Argos zu flüchten, weil hier ihr Geschlecht seinen Ursprung hat von der Io her, so daſs sie hoffen können, daſs dieses Land die mit den Zweigen der Hilfeflehenden geschmückten gütig aufnehmen wird. Hierzu bitten sie die Götter und die Stadt um Schutz, die frevelhaften Ägyptier aber mögen auf dem Meere vernichtet werden, ehe sie den Fuſs aufs Land gesetzt und sie gegen ihren Willen zu der Ehe gezwungen, die das Recht ihnen versagt: *πρίν ποτε λέκτρων, ὧν θέμις εἴργει, ... ἐπιβῆναι* (v. 37). Es handelt sich also um die Aufnahme der Schutzflehenden in Argos und die Abwehr der sie verfolgenden Ägyptier; hierauf beschränkt sich in der That die dramatische Handlung, die immerhin lebendig und spannend verlaufen konnte, wenn der Dichter über die scenischen Mittel gebot, um das verzweiflungsvolle Ringen der Jungfrauen und den stürmischen Angriff der Verfolger anschaulich darzustellen. Die Ehe, vor der die Danaiden fliehen, wird von ihnen selbst als *ἀσεβής* bezeichnet und als *λέκτρα, ὧν θέμις εἴργει.* Diese Ausdrücke könnten darauf hindeuten, daſs sie fürchten, durch diese Ehe Blutschande auf sich zu laden, und in der That hat sich diese Auffassung geltend gemacht. Doch müssen wir dieselbe abweisen. Ehe zwischen Geschwisterkindern gilt allgemein doch nicht als Blutschande. Am allerwenigsten war das in Ägypten der Fall, wo nicht einmal Ehen zwischen Geschwistern etwas Seltenes waren. Sollte aber Äschylus auch, was wir von vornherein nicht annehmen können, die Anschauungen seines Volkes und seiner Zeit auf die Heroenzeit und das ägyptische Geschlecht haben übertragen wollen, so wäre der Gedanke an Blutschande doch zu perhorreszieren; auch in Griechenland waren zu Äschylus' Zeiten solche Anschauungen nicht verbreitet. Mit Recht weist Welcker, Tril. p. 392 darauf hin, daſs in Athen nur zwischen Kindern derselben Mutter, in Sparta nur zwischen Kindern desselben Vaters die Ehe unerlaubt war. Hätte also Äschylus die Ehe zwischen den Töchtern des Danaos und den Söhnen des

Ägyptos als blutschänderisch hinstellen wollen, so hätte er auf kein Verständnis bei seinem Publikum rechnen können. Aber es weist auch keine der Stellen, an denen im Stück der Abscheu vor der Ehe ausgesprochen wird, mit Notwendigkeit auf eine solche Auffassung hin. Dem Ausdruck *ἀσεβής* steht am nächsten *ἄναγνος*. Als Danaos seine Töchter ermahnt, ehrfurchtsvoll sich an die Götter zu wenden, da diese den Frevler auch noch im Hades straften, sagt er v. 233: *πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα ἁγνὸς γένοιτ' ἄν;* Für Frevler erklärt er die Söhne seines Bruders, weil sie gegen den Willen des Vaters die sich sträubenden Töchter zur Ehe zwingen wollen. Von Blutschande ist auch hier nicht die Rede. Auf die Frage des Königs, warum die Danaiden die Ehe mit den Ägyptiaden verschmähen: *πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;* erfolgt die Antwort: *τίς δ' ἂν φίλους ὤνοιτο τοὺς κεκτημένους;* (v. 339). So wenig einwandsfrei auch dieser Vers ist, so ist doch soviel klar, dafs das verwandtschaftliche Verhältnis gar nicht in Frage kommt; sie wollen sich keinen gewaltthätigen Herrn durch die Ehe erkaufen, sie wollen nicht Sklaven der rohen Ägyptiaden werden. Das zeigt deutlich schon v. 337: *ὡς μὴ γένωμαι δμωὶς Αἰγύπτου γένους.* An anderer Stelle (v. 397) sagt der Chor: 'Möge ich nie unterthan werden der Gewalt der Männer (*μή τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχείριος κράτεσιν ἀρσένων*) und nennt die in Frage stehende Ehe *γάμος δύσφρων*, eine kummervolle Ehe. In dem ganzen Stück wird aber fortwährend auf die *ὕβρις* der Ägyptiaden hingewiesen, sie werden als ein rohes, unheiliges Geschlecht hingestellt, der Abscheu, den die Danaiden vor ihnen haben, bei jeder Gelegenheit betont. Dieser Hafs ist es, der sie zur Flucht getrieben, nicht irgend welche verwandtschaftlichen Bedenken. Vgl. hierüber die richtigen Auseinandersetzungen bei Oberdick, Ausgabe p. 86, und Reinkens De Aeschyli Danaidibus, Düsseldorf 1886 p. 7. Wir würden diesen Punkt nicht so betonen, wenn man nicht auf diesem vermeintlichen „greuelvollen Ehebund mit den nächsten Verwandten" (Günther p. 114; p. 67 ist sogar von Schwestern-Ehe die Rede) die ganze sittliche Idee der Danaidentrilogie aufgebaut hätte.

Den Eingangsanapästen der Chorführerin folgt das eigentliche Chorlied, der melische Teil der Parodos, der, im einzelnen leider vielfach unklar, manche schön empfundene und poetische Stelle enthält, aber keine eigentlich tragische Wirkung hervor-

ruft. Es ist im wesentlichen ein Gebet, von tiefer Religiosität und echter Frömmigkeit eingegeben. Anhebend mit einem Anruf des Epaphos, des Ahnherrn ihres Geschlechts und Sohnes des Zeus und der Io, vergleichen die Jungfrauen ihre Klage mit der der Philomele, um dann nach kurzer Bitte an die Stammesgötter, das Recht zu schützen, in der breiten Mitte des Liedes sich an Zeus zu wenden. 'Unerforschlich ist der Wille des Zeus. Zwar fest und sicher steht, was er vollendet, aber dunkel und unfafsbar sind seine Pfade. Von turmhohen Hoffnungen schleudert er die elenden Sterblichen. Möge er schauen den Frevel der Söhne des Ägyptos. Möge er, der allsehende, gnädige Erfüllung gewähren, dafs ich unbezwungen dem Lager der Männer entfliehe'. Diese scharfe Betonung der Allmacht des Zeus und der Unerforschlichkeit seiner Wege hat wesentlich mit Veranlassung gegeben, dem Äschylus eine besonders abgeklärte, fast monotheistische Gottesauffassung zuzusprechen. Gewifs spiegelte sich für den frommen Dichter in seinem Zeus seine Gottesidee ab; das beste Zeugnis dafür ist neben dem später folgenden Stasimon der berühmte Chor aus dem Agamemnon: *Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστιν* .... Aber wie tief doch Äschylus in den Schwächen des griechischen Volksglaubens steckte, zeigen die letzten Strophen der Parodos, in denen der Chor, der soeben seine Ergebenheit in den Willen des Zeus ausgesprochen, droht, dafs er, wenn er die Hilfe der himmlischen Götter nicht finde, mit der Schlinge seinem Leben ein Ende machen und zu dem gastlichen Hades hinabsteigen werde. Dann werde aber Zeus nicht geehrt werden, wenn er der Io Nachkommen schände und von ihren Bitten sich abwende. Auch hier finden wir also, ähnlich wie in den Sieben, bei Äschylus einen Beweis dafür, wie äufserlich das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen aufgefafst wurde und wie man dem Grundsatze des *do ut des* in der Religion huldigte.

Nach diesem Liede tritt Danaos auf, der inzwischen Umschau gehalten, und meldet, dafs ein Zug Bewaffneter nahe; er vermutet, dafs der Herrscher des Landes selbst erscheint. Darum ermahnt er zunächst die Töchter, die Götterbilder zu umfassen (*κρείσσων δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος*, v. 196) und mit den Zweigen in der Hand in demütiger Weise (*θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας*, v. 209), nicht vorlaut und nicht weitschweifig den Ankommenden Rede zu stehen. Dementsprechend

fleht der Chor in kurzen, dem Wesen der einzelnen Gottheiten angepafsten Worten Zeus, Helios, Apoll, Poseidon und Hermes noch einmal um ihren Schutz an. Darauf erscheint Pelasgos, der König des Landes, und fragt, erstaunt über die fremden Erscheinungen, wer sie seien und was ihr Begehr. Es folgt die gegenseitige Vorstellung des Königs und des Chors unter Angabe der beiderseitigen Genealogien. Dabei benutzt der Dichter die erwünschte Gelegenheit, seinem Publikum die Sage von der Io und ihrem Liebesverhältnis mit Zeus vorzuführen. Er wendet hierbei die dialogische Form an; doch zeigt der König durch die Art seiner Fragen, z. B. v. 300: *μὴ καὶ λόγος τις Ζῆνα μιχθῆναι βροτῷ*; v. 304: *οὐκοῦν πελάζει Ζεὺς ἐπ' εὐκραίρῳ βοΐ*; dafs ihm die Sage vollständig bekannt ist. Es lag also auch hier, ähnlich wie wir dies in den Persern gesehen haben, keine innere dramatische Notwendigkeit für diesen Teil des Gespräches vor, sondern der Dichter fügte die Sage ein, weil er wufste, dafs sein Publikum an solchen Geschichten Gefallen fand. Als dann der Chor seine Bitte um Aufnahme und Schutz vor den Ägyptiaden vorgetragen, äufsert der König seine Bedenken und schwankt in seinen Entschliefsungen hin und her. Er fürchtet, sein Land durch Bewilligung der Aufnahme in Krieg und Unheil zu stürzen, andererseits fürchtet er den Zorn des *Ζεὺς ἱκέσιος*:

πέφρικα λεύσσων τάσδ' ἕδρας κατασκίους (v. 348).

Lebhafter dringt nunmehr der Chor in dochmischen Strophen in den König, welcher erklärt, die Stadt zuvor befragen zu müssen, habe ja doch der Chor sich auch nicht an seinem Herde, sondern an den Bildern der Landesgötter schutzflehend niedergelassen. Seine Ratlosigkeit äufsert er in den Worten:

ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας
δρᾶσαί τε μὴ δρᾶσαί τε καὶ τύχην ἑλεῖν (v. 384 u. 85).

Sinnend steht der König da, während der Chor in päonischem Lied seine Bitte immer flehentlicher erneuert, doch nicht ruhig mit anzusehen, wie er mit Gewalt von den Götterbildern losgerissen werden würde. Der König kommt noch immer nicht über den Gedanken hinaus, dafs er, was er auch thun möge, Unglück über das Land heraufbeschwöre:

ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.

Jetzt spielen die Jungfrauen ihren letzten Trumpf aus: sie drohen, mit ihren Gürteln sich an den Götterbildern aufzuhängen; da

neigt sich der König, nach nochmaliger Ausführung des Gedankens *οὐδαμοῦ λιμὴν κακῶν* der Erfüllung der Bitte zu, die Rücksicht auf den Zorn der Götter entscheidet:

ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον
ἱκτῆρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος (v. 487 f.).

So beauftragt er denn den Danaos, der auffallenderweise seit dem Auftreten des Pelasgos vom Dichter völlig unberücksichtigt gelassen worden ist, mit Zweigen sich den anderen Altären der Landesgötter in der Stadt zu nahen, damit das Volk ihn sähe und den Danaiden günstig gestimmt werde:

τοῖς ἥσσοσιν γὰρ πᾶς τις εὐνοίας φέρει (v. 497).

Nachdem noch Danaos um Begleiter gebeten hat und ihm diese Bitte erfüllt ist, tritt er ab, während der König noch kurze Zeit zurückbleibt, um dem Chor, der ihn ängstlich fragt, was er zu seiner Sicherheit thun solle, die Weisung zu geben:

λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε.

Das führt uns darauf, schon hier auf die scenischen Verhältnisse einzugehen.

Der Chor soll sich also nach einem offenen Hain oder Wiesenplan, der in unmittelbarer Nähe ist, wenden; dieser wird im nächsten Verse als *βέβηλον*, jedem zugänglich und ungeweiht bezeichnet (*τὸ πᾶσι βατὸν καὶ μὴ ἱερόν*, wie der Scholiast sagt). Das genannte *ἄλσος* mufs also eine Örtlichkeit bezeichnen, welche von dem augenblicklichen Standort des Chors verschieden und räumlich getrennt ist. Wo befindet sich der Chor, als der König die Worte spricht? An den Götterbildern, bei denen er seine Zweige niedergelegt hat (v. 247). Das läfst sich aus dem vorhergehenden mit Bestimmtheit entnehmen. Danaos rät, sobald er der Ankömmlinge gewahr wird, seinen Töchtern, sich der Höhe mit dem Gesamtaltar der Landesgötter zu nahen (v. 194): *ἄμεινόν ἐστι — πάγον προσίζειν τόνδ' ἀγωνίων θεῶν* (cf. v. 228 *κοινοβωμία*) und sich auf dem heiligen Boden niederzulassen. Die Töchter erklären ihre Bereitwilligkeit, in der Nähe des Vaters ihren Platz einzunehmen (v. 214): *θέλοιμ' ἂν ἤδη σοι πέλας θρόνους ἔχειν*, woraus zugleich folgt, dafs Danaos selbst bei dem Altar zu denken ist. Der Entschlufs wird ausgeführt, sie legen die Zweige als Schutzflehende neben sich an den Götterbildern nieder, wie aus v. 247 f. hervorgeht. Dort bleiben sie, bis der König ihnen aufträgt, sich nach dem Hain oder Wiesen-

plan zu begeben. Danach befinden sich Danaos und der Chor von vornherein auf getrenntem Standplatz, Danaos beim Altar auf einer Anhöhe auf heiligem Boden, der Chor auf ungeweihtem Boden. Derselbe legt seine Zweige an den Götterbildern auf der Anhöhe nieder, hat sich vorher also auf einem tieferen Standpunkt befunden. Gleiches Niveau des Schauspielers und des Chors ist somit ausgeschlossen, die Anhöhe, *πάγος*, läſst sich nicht wegdiskutieren. Bei gleichem Niveau konnte Äschylus den Danaos nicht sagen lassen: „Nähere dich dieser Höhe mit den Göttern“, wenn derselbe selbst unmittelbar an den Götterbildern stand. Ebensowenig kann man mit *πάγος* die Stufen der Altäre bezeichnen, auf welche Wilamowitz die Danaiden sich setzen läſst, welcher a. a. O. p. 609 anzunehmen scheint, daſs die Stufen der Estrade inmitten der Orchestra die Stufen der Altäre darstellen sollen. Nicht minder entscheidend gegen die neuen Hypothesen ist v. 517: *λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε.* Soll der Chor von den Götterbildern und dem geheiligten Boden weg sich nach einem offenen, allen zugänglichen Wiesenplan wenden, auf welchen hingewiesen wird, so muſs ein räumlich abgeschlossener Platz vorhanden sein, der diesen Wiesenplan darstellt und von dem bisherigen Standplatz verschieden ist. So kann man nicht sprechen, wenn das Logeion nur der der Dekorationswand zunächst liegende Theil der Orchestra ist, der Chor also nur einige Schritte auf die Zuschauer hin machen müſste, oder wenn er nur einfach die Stufen des Altars verlassen sollte. Ebenso würde es unerfindlich sein, warum der Chor fürchtet, auf seinem neuen Platze wehrlos zu sein, wenn ein Schritt genügte, um wieder auf dem geweihten Boden zu stehen. Alle Schwierigkeiten schwinden aber, wenn wir erhöhte Bühne und räumlich getrennte Orchestra annehmen. Dann weilt der Chor zuerst in der Orchestra, Danaos auf der Bühne, welche eine Anhöhe mit dem Gesamtaltar der Landesgötter darstellt. Der Chor steigt auf die Bühne hinauf, legt die Zweige bei den Götterbildern nieder und bleibt dort, bis er aufgefordert wird, dem offenen Wiesenplan sich zuzuwenden, welchen die Orchestra bezeichnet, in welche nunmehr der Chor wieder hinabsteigt. So fassen schon Kruse und Oberdick die Scenerie auf, und auch A. Müller, Gr. Bühnenalt. p. 125 teilt diese Ansicht.

Noch ein anderer Gesichtspunkt spricht für die Richtigkeit der bisherigen Auffassung. Warum giebt der König überhaupt

den Danaiden den Befehl, den heiligen Ort zu verlassen und die ungeweihte Stätte aufzusuchen? Gröfsere Sicherheit hatten sie doch offenbar am Altar der Götter. Die Jungfrauen selbst fragen verwundert: *καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἂν ῥύοιτό με;* Es liegt auch in der That, wenn man den Gesichtspunkt einer zweckmäfsigen und innerlich begründeten Führung der Handlung zu Grunde legt, keine irgendwie plausible Veranlassung zu der Aufforderung des Königs vor. Der Grund liegt, wie Kruse richtig erkannt hat, in äufserlichen Verhältnissen; der Dichter wollte den Chor wieder nach der Orchestra dirigieren und suchte den Schein zu erwecken, dafs dieses erneute Verlassen des Standortes innerlich begründet sei. Kruse sagt, unter Beistimmung von Oberdick, dafs durch die Worte des Königs die scenische Notwendigkeit, in die Orchestra zum Chorlied und Reigen hinabzusteigen, „sehr zweckmäfsig“ verdeckt werde. Es ist recht bedauerlich, dafs unsere Äschylusherausgeber sich von der Bewunderung für den Dichter so hinreifsen lassen, dafs sie auch in seinen offenbaren Schwächen Vorzüge entdecken. Unzweckmäfsiger konnte der Dichter das Hinabsteigen des Chors in die Orchestra nicht motivieren, die vernünftige Führung der Handlung verlangte das gerade Gegenteil. Sollte also der Chor sein Stasimon in der Orchestra vortragen, so war es viel richtiger, wenn er ohne jede Motivierung, vielleicht während einiger einleitender Anapäste der Chorführerin, hinabstieg, als unter einer verkehrten Motivierung. Äschylus zeigt sich hier wieder einmal unbeholfen, was sich daraus am ersten erklärt, dafs er es noch nicht versteht, die Handlung ganz aus sich heraus nach innerer Notwendigkeit zu führen; die doppelte Rolle, die der Chor in diesem Stücke spielt, kann mit als Entschuldigung dienen.

So führen uns einzelne Ausdrücke des Dichters, wie die ganze Situation, mit zwingender Notwendigkeit auf die Annahme der erhöhten Bühne und der räumlich abgeschlossenen Orchestra; ohne diese Annahme sind die Schutzflehenden nicht zu verstehen. Wir werden daher im folgenden für unser Stück ‘Bühne’ und ‘Orchestra’ in der bisher üblichen Bedeutung beibehalten. Aufserdem erkennen wir, dafs die Orchestra für die Stasima in dem Grade der herkömmliche Platz war, dafs der Dichter den Chor auch dann nach ihr hindirigierte, wenn die Handlung eigentlich einen anderen Standpunkt verlangte.

Der König verläfst darauf die Bühne, um, wie er selbst

hinzufügt, die Bevölkerung günstig zu stimmen und den Danaos zu instruieren, wie er sprechen solle. Damit schliefst der lange Akt, der trotz aller Ausdehnung die Handlung nicht bedeutend fördert. Denn im Grunde geschieht nichts weiter, als dafs der König nach langem Hinundherüberlegen und vielfachem Wiederholen derselben Gedanken sich endlich der Aufnahme günstig zeigt und dieselbe bei der Gemeinde befürworten will. Nach dieser Richtung hin kann also der Akt nicht befriedigen; auch werden wir nicht etwa durch ein psychologisches Interesse entschädigt, das wir an den auftretenden Personen nehmen könnten. Wenn Oberdick p. 9 sagt, dafs gerade dieser Teil des Dramas es ist, der ein hohes psychologisches Interesse darbietet, so sind seine Ansprüche in dieser Beziehung offenbar sehr gering. Pelasgos gewinnt uns kein innigeres Interesse ab, ja er langweilt uns, wir werden den Gedanken nicht los, dafs der Dichter zu der Umständlichkeit, mit der er ihn seine Bedenken entwickeln läfst, nur durch die Magerkeit der Handlung gedrängt worden ist. Von tragischer Wirkung verspüren wir auch nichts; über das einfache, schlichte Mitleid kommen wir nicht hinaus. Dieses gewähren wir freilich den Danaiden in vollem Mafse; als die Schwächeren, die der Gewalt roher Gegner entfliehen und in der Fremde Schutz suchen, haben sie unsere Sympathien von vornherein, und die Angst und Sorge, die sie umgiebt, stimmt uns mitleidig. Von stärkerer Wirkung ist nur die eine Stelle, wo die Danaiden drohen, sich an den Götterbildern aufzuhängen, die, von geeigneter Aktion begleitet, wohl erschüttern kann. Auch zeigt der König durch die Worte: *ἤκουσα μαστικτῆρα καρδίας λόγον* (v. 475), dafs bei ihm selbst die Erschütterung nicht ausbleibt; aber die Stelle geht zu schnell vorüber und kann keinen nachhaltigen Eindruck ausüben, weil der König sich sofort danach den Schutzflehenden günstig zeigt. So bleibt in diesem ersten Epeisodion wesentlich nur die rein poetische Wirkung, welche die schöne Sprache im Verein mit den prachtvollen Rhythmen namentlich in den Gebeten und den eindringlich flehenden Liedern des Chors hervorruft, welche Wirkung durch die kunstvolle Steigerung, die der Dichter angewandt hat, erhöht wird.

Es folgt nun das Stasimon, das herrliche und mit Recht viel gerühmte Preislied des Zeus, das mit dem schönen Gebet beginnt: „O Herr der Herrscher, der Seligen Seligster, der

Gewaltigen Gewaltigster, glückseliger Zeus, erhöre uns und richte uns auf!“ Noch mehr als in der Parados erscheint Zeus über die anderen Götter erhoben, der Preis seiner Allmacht bildet auch den Schlufs des Liedes: „Von ihm, dem Beglückenden, kommt alles Heil, hoch thront er über allen, keines anderen Gewalt scheuend. Schnell folgt dem Wort die fertige That“. Diese Stellen für sich allein könnten uns den Dichter allerdings fast monotheistisch gesinnt erscheinen lassen; doch hüten wir uns, sie aus dem Zusammenhange herauszureifsen, sie loszulösen von dem Gedankengange des Gedichts und sie gewissermafsen zum religiösen Bekenntnis des Äschylus zu stempeln. Es ist immer mifslich, die religiöse Denkweise eines Dramatikers aus den gelegentlichen Worten, die er seinen Personen in den Mund legt, konstruieren zu wollen, um so mifslicher, je vielseitiger die von ihm behandelten Stoffe sind und je vollendeter er sich auf die Kunst des Charakterisierens versteht. Eine weit bessere Handhabe dazu bietet die Wahl der Stoffe, die Führung der Handlung im grofsen, der Eindruck, mit dem der Dichter uns am Schlufs entläfst. Aber auch diese bilden kein unfehlbares Kriterium; Poesie und Religion decken sich nicht, wenn sie sich auch in mancher Hinsicht berühren. So müssen wir auch bei dem vorliegenden Chorliede vorsichtig sein; es ist nicht eine Reflexion über die Handlung, sondern ein Teil der Handlung selbst, die in diesem Stück einen vorwiegend religiösen Charakter trägt. Die Danaiden, die das Lied singen, fungieren auch hier als die Hauptträger der Handlung. Warum wenden sie sich gerade an Zeus? Sie sprechen es selbst klar aus in den Worten: *γενοῦ πολυμνῆστορ ἔφαπτορ Ἰοῦς.* ‘Gedenke unser, der du der Io genaht’ (v. 544). Zeus ist ihr Stammvater, darum wenden sie sich an ihn. Darum betonen sie, wie Io nach ihren langen Irrfahrten von Zeus mit dem Sohne begnadet wurde.

> *καὶ τότε δὴ τίς ἦν ὁ θέλ-*
> *ξας πολύπλαγκτον ἀθλίαν*
> *οἰστροδόνητον Ἰώ;* (v. 580 ff.)
>
> *τίς γὰρ ἂν κατέπαυσεν Ἥ-*
> *ρας νόσους ἐπιβούλους;*
> *Διὸς τόδ' ἔργον.* (v. 594 ff.)
>
> *τίν' ἂν θεῶν ἐνδικωτέροις*
> *κεκλοίμαν εὐλόγως ἐπ' ἔργοις;*

Zeus hat die vom Wahnsinn umhergetriebene Io erlöst, er hat der Hera wütenden Nachstellungen ein Ziel gesetzt, er verdient es vor allen, angerufen zu werden. Wie anders erscheint hier Zeus der Io gegenüber, als im Prometheus! Hier als Erlöser und Begnadiger, dort als grausamer Peiniger. Darf man nun die eine Stelle gegen die andere ausspielen und nur die eine Auffassung als äschyleisch erklären? Eine gröfsere Willkürlichkeit liefse sich nicht denken. Vielleicht ist keine von beiden Auffassungen die des Dichters. Wer wollte das entscheiden? Es ist das nur ein erneuter Beweis dafür, wie derselbe Dichter dieselbe Handlung in diametral entgegengesetzten Auffassungen zur Darstellung bringen kann, wenn nur beide poetisch verwendbar sind und dem Hauptgesichtspunkt der Handlung sich unterordnen. An Zeus, den Stammvater, richtet sich das Gebet, ihm gebührt also der Preis; von ihm kommt alles Heil, folglich mufs auch sein Verhalten der Io gegenüber als Ausflufs seiner Gnade hingestellt werden. Dafs der Dichter sich gern und mit innerer Anteilnahme in diesem Gedankengange bewegte, ersieht man freilich aus der Innigkeit, die alle Worte dieses Chorliedes atmen; ein Dichter, dem solche Gedanken fremd gewesen wären, hätte ihnen schwerlich einen so schönen Ausdruck geben können.

Auf das Chorlied folgt ein Epeisodion von auffallender Kürze, freilich lang genug für das, was die Handlung Neues bringt. Im Grunde genommen könnten die beiden Verse, die Danaos spricht:

> *θαρσεῖτε, παῖδες, εὖ τὰ τῶν ἐγχωρίων*
> *λαῶν δέδοκται παντελῆ ψηφίσματα* (v. 608 u. 609)

für den Fortschritt der Handlung genügen. Sie berichten, was die Hauptsache ist, dafs der Beschlufs der Gemeinde zu Gunsten der Schutzflehenden ausgefallen ist; die weiteren Worte enthalten nur die leicht entbehrliche Angabe, dafs Pelasgos unter Hinweis auf den Zorn des *Ζεὺς ἱκέσιος* die Aufnahme befürwortet und dafs die Gemeinde beschlossen habe, auch gegen etwaige Feinde ihre Schützlinge zu verteidigen. Wir werden hier lebhaft an die älteste Form der griechischen Tragödie erinnert, bei der die Chorgesänge noch den Hauptinhalt und den Schwerpunkt bildeten, die Epeisodien dagegen, die später einen immer gröfseren Raum einnahmen, gleichviel ob in monologischer oder in dialogischer Gestalt, nur den Zusammenhang zwischen den einzelnen Chor-

gesängen darstellten. Es spricht dieser Umstand mehr als alle anderen für das hohe Alter der Hiketides.

Dafs der nun folgende Gesang ein Preislied auf Argos ist und den Segen der Götter auf die gastliche Stadt herabfleht, ist vollständig der dankerfüllten Stimmung entsprechend, welche den Chor beseelen mufs. Es ist ein herrliches, wundervolles Lied, ein schönes Blatt aus dem Lorbeerkranze, der die Stirn des Äschylus als religiösen Lyrikers schmückt. Trotz mannigfacher, störender Wiederholungen im einzelnen, und trotzdem die Folgerichtigkeit der Gedanken zu wünschen übrig läfst und auch nicht durch Umstellungen, wie versucht worden ist, zu erzielen ist, ist das Gedicht von der besten Wirkung; es ist tief empfunden und stimmungsvoll, nur mufs man sich die Stimmung nicht selbst verderben durch kleinliches Disponieren, wie Oberdick, und Aufspüren versteckter Anspielungen, wie Kruse es thut. Auffallend ist das Urteil Bergks (Gr. Litt. III, 308), dafs das Lied von so warmem und lebendigem Gefühl erfüllt sei, dafs man dies schwerlich aus der dichterischen Situation allein erklären könne; er glaubt daher auch aus diesem Grunde darauf schliefsen zu sollen, dafs das Stück für Argos gedichtet sei. Gerade die dichterische Situation verlangte den Ausdruck möglichst warmer und lebendiger Gefühle; wenn die Danaiden, die bisher ihre Angst und Sorge, ja ihre Verzweiflung so beredt und warm geäufsert, jetzt, wo sie die lang ersehnte Kunde erhalten, dafs ihnen Aufnahme gewährt ist, ihre Dankesgefühle nicht in wärmster Innigkeit ausströmen liefsen, so würde man sie nicht begreifen oder würde den Dichter für einen Stümper halten müssen. Auch die anderen Gründe Bergks sind nicht besser. Es sollen sich gerade hier unverkennbare Beziehungen auf Zustände der unmittelbaren Gegenwart, auf die inneren Verhältnisse des argivischen Staates finden. Im Gegenteil, die Segenswünsche der Jungfrauen sind so allgemein gehalten (Krieg, Empörung und Seuchen mögen dem Lande fern bleiben, Artemis möge die Geburten segnen, die Früchte mögen gedeihen, Frömmigkeit und Gesetzmäfsigkeit herrschen), dafs sie ohne weiteres auf jede andere Stadt übertragen werden könnten, der man Veranlassung hätte alles Gute zu wünschen. Wenn aber Bergk sagt: „So tritt eigentlich der Chor der fremden Jungfrauen aus seiner Rolle heraus, wenn er dem argivischen Demos empfiehlt, die alten Geschlechter im Besitz ihrer Ehrenrechte zu schützen“ und sich

dabei auf v. 698 = 706 der Weckleinschen Ausgabe beruft: *Φυλάσσοι τ' ἀπιτίμ' ἀστοῖς τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει*, so vergifst er, dafs er sich dabei auf seine eigene, höchst gewaltsame Konjektur stützt; die überlieferte Lesart ist an dieser Stelle derartig, dafs man in der That nicht entfernt weifs, was Aschylus geschrieben haben mag, die Änderungsversuche sind zahlreich, aber keiner kann bisher den Anspruch erheben, das Richtige gefunden zu haben. Es ist mit den politischen Anspielungen in diesem Liede so wie mit den anderen, aus denen viele auf die Jahre 461/60 als die Entstehungszeit geschlossen haben; sie sind, um mit Wilamowitz (Hermes 21, 608) zu reden, „eitel Wind; nicht einmal zwischen den Zeilen stehen sie".

Der neue Akt bringt nun ein erregendes Moment in die Handlung: Danaos meldet die Ankunft der ägyptischen Schiffe, deren erstes bereits die Segel eingezogen hat und mit Macht ans Land gerudert wird. Er nennt seinen Standort, von welchem aus er die Flotte erschaut, *ἱκεταδόκος σκοπή*, eine Schützlinge bergende Warte, offenbar um zu begründen, warum er diese Kunde dem Chor, der von seinem Platze aus nichts sieht, bringen kann. Auch dies ist ein Beweis, dafs Äschylus das Stück für eine erhöhte Bühne geschrieben hat (cf. Todt a. a. O. p. 514). Also die Verfolger sind da; eben noch beruhigt über ihre Zukunft, sehen sich die Flüchtlinge von neuem der Angst und dem Schrecken preisgegeben. *Παροίχομαι, πάτερ, δείματι* ruft der Chor bei der Kunde aus. Wieder ist es die Kontrastwirkung, durch die Äschylus einen stärkeren Eindruck in den Gemütern seiner Zuschauer erzielt. Danaos spricht seinen Töchtern Trost zu mit Hinweis auf die zugesagte Hilfe der Argiver und die Unmöglichkeit für die feindliche Flotte, an der hafenlosen Küste bei der hereinbrechenden Nacht zu landen; die Danaiden flehen inständigst, sie nicht in ihrer Not allein zu lassen und der Gewalt der verhafsten, rohen, nichts Heiliges achtenden Ägyptiaden preiszugeben. Trotzdem verläfst sie Danaos, um Hilfe aus der Stadt zu holen. Auch dieses Epeisodion umfafst nur einige sechzig Verse, dann beginnt der Chor sofort das dritte Stasimon. Die Stimmung dieses Liedes ist durch die Situation gegeben. Es malt die namenlose Angst der Danaiden aus; sie wünschen sich den Tod, lieber wollen sie den Hunden zum Frafs vorgeworfen, als den verhafsten Männern ausgeliefert werden (*πρὶν ἄνδρ' ἀπευκτὸν τῷδε χριμφθῆναι χροΐ*, v. 797). Schliefslich

wenden sie sich mit erneuter Bitte an Zeus: „Ehre die Schutzflehenden, du hältst das Zünglein der Wage in deiner Hand, nichts wird den Menschen zu teil ohne dich“.

Die gröfste dramatische Lebendigkeit weist der Schlusfakt auf. In wahnsinnigem Schrecken sehen die geängstigten Jungfrauen den Herold der Ägypter nahen; wiederum eilen sie zu den Götterbildern (vgl. v. 845, 864 u. 896), um bei ihnen Schutz zu suchen, während der Herold sie mit den wildesten Drohungen nach den Schiffen zu treiben sucht. Ein Teil der Herausgeber und Übersetzer giebt dem Herold eine Anzahl Sklaven bei, die mit Stricken, Beilen, Stangen, Peitschen versehen sein sollen, um den Worten des Herolds den nötigen Nachdruck zu geben. Die Absicht mag eine recht gute gewesen sein, sie haben dem Äschylus zu einer Scene verhelfen wollen, die, wenn auch vielleicht etwas roh, doch an packender, ja geradezu drastischer Wirkung nichts zu wünschen übrig liefs, zumal wenn sie mit meiningenschem Realismus gespielt wurde. Aber ganz abgesehen davon, dafs man damit das Wesen des attischen Festspieles sehr verkennt, hat man dem Dichter damit auch sonst eine recht arge Plumpheit zugetraut. Ein Herold tritt im Altertum nicht in Begleitung roher Schergen auf, die Stricke und Peitschen bei sich führen. Auch der ägyptische Herold in unserem Stück wird von dem Könige später durchaus als offizieller Vertreter einer ebenbürtigen Macht behandelt. Zweitens aber konnte der Herold unmöglich ahnen, dafs er auf seinem Wege zur Stadt die Jungfrauen, die er reklamieren sollte, in schutzlosem Zustande sich ganz allein überlassen antreffen würde. Drittens würde das Publikum sich verwundert fragen, warum denn in aller Welt der Herold mit seinen Drohungen nicht ernst macht, warum er nicht die Jungfrauen mit Gewalt fortschleppt, sondern, trotz seiner Schergen, blofs droht und so lange wartet, bis der König mit überlegener Macht erscheint und hindernd dazwischen tritt. Das war ja eine offenbare Ungereimtheit. Aber Äschylus konnte die Danaiden gar nicht fortschleppen lassen, er wollte ja die Fabel ganz anders führen, er liefs also auch die Sklaven mit ihren Stangen, Stricken, Beilen und Peitschen zu Hause, und kein Wort der Überlieferung deutet auf sie hin. Es sind das wieder reine Phantasien, die, wie so oft, bei näherer Betrachtung sich als recht verunglückt erweisen. Warum aber die Angst, wenn der Herold allein kam? Nun, Äschylus giebt selbst die Antwort

darauf; γυνὴ μονωθεῖσ' οὐδέν· οὐκ ἔνεστ' Ἄρης läſst er den Chor v. 755 sagen. Auch mochten die Jungfrauen fürchten, daſs andere nachkommen; übrigens ist es auch nicht gesagt, daſs der Herold ohne jede Begleitung kam.

Wie nun das verzweiflungsvolle Jammern der Jungfrauen seinen Höhepunkt erreicht hat und der Herold sich eben anschickt, sich an ihnen thätlich zu vergreifen (ein näheres Eingehen auf diese Scene verbietet sich, weil der Text so trostlos verstümmelt ist, daſs wir kaum Worte des Dichters, sondern nur Vermutungen der Kritiker citieren könnten), langt der König aus der Stadt an, wie es ihm ziemt, und wie es die Situation verlangt, von bewaffneter Leibwache umgeben, wenn dies auch nicht besonders betont wird. Daſs er zu Wagen auf der Bühne erscheinen sollte, ist durch nichts angedeutet und hier so wenig wie bei seinem ersten Auftreten anzunehmen; aus v. 186 ff. ist kein Schluſs gestattet (cf. Schönborn a. a. O. p. 287). Energisch und kraftvoll tritt er unter scharfem Tadel der Nichtachtung des argivischen Volkes und seiner Götter dem Begehren des Herolds entgegen. Auf dessen Worte: ἄγοιμ' ἄν, εἴ τις τάσδε μὴ 'ξαιρήσεται erwidert er scharf: κλάοις ἄν, εἰ ψαύσειας, οὐ μάλ' ἐς μακράν (v. 936) und später (v. 960): κομίζου δ' ὡς τάχιστ' ἐξ ὀμμάτων. Und als der Herold nunmehr den Krieg in sichere Aussicht stellt und seiner Hoffnung auf Sieg mit den Worten Ausdruck giebt: εἴη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν, begleitet der König das Abtreten desselben mit den zuversichtlichen und zugleich höhnischen Worten:

ἀλλ' ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκήτορας
εὑρήσετ' οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ.

Damit ist die Handlung des Stückes eigentlich zu Ende, die Aufnahme der Danaiden in der Stadt ist zunächst gesichert, zugleich aber werfen die kommenden Ereignisse ihre Schatten voraus. Was jetzt noch in dialogischer Form kommt, ist entbehrlich und lediglich Flickwerk. Die Frage nach der Wohnung der Danaiden in der Stadt ist interesselos und vollkommen gleichgültig; wir verwundern uns, daſs der König die Frage aufwirft und die Jungfrauen ihn bitten, ihnen ihren Vater zu senden, damit dieser die Entscheidung fälle. Da aber Danaos, der fast unmittelbar nachdem der König die Bühne verlassen, auftritt, die Wohnungsfrage gar nicht löst, so ist die ganze Sache offenbar

nur ein Coup des Dichters, um das nochmalige Erscheinen des Danaos zu motivieren. Gelungen ist dieser Coup nicht; keine Motivierung ist im Drama immer noch besser, als eine schlechte und mifslungene. Es ist das wieder ein dramatischer Fehler, aber wir wollen davon nicht grofses Aufheben machen; das Drama ruht noch in seinen Anfängen, und Äschylus ist kein Schiller. Am natürlichsten und ungezwungensten wäre es gewesen, wenn Danaos zugleich mit dem Könige aus der Stadt erschienen wäre. Dafs dies nicht geschah, ist ein Beweis dafür, dafs Äschylus noch nicht über den dritten Schauspieler verfügte; dieser Mangel zwang ihn, mit dem Auftreten des Danaos zu warten, bis der Schauspieler, der den Herold spielte, abgetreten war und Zeit gehabt hatte, sich umzukleiden.

Aber was will eigentlich Danaos noch einmal auf der Bühne? Der Zuschauer hat kein Bedürfnis, ihn wieder zu sehen, und seine Rede ist in der That völlig deplaciert. Er ermahnt seine Töchter, sich in der gastfreien Stadt doch ja recht gesittet und wohlanständig zu benehmen. 'Gar leicht wirft mancher ein Auge auf wohlgestaltete Jungfrauen; darum gebt keinen Anlafs zu übler Nachrede, bereitet mir durch euer Auftreten keine Schande, den Feinden keine Freude!' Wie in aller Welt giebt die poetische Situation Veranlassung zu dieser Mahnung, wer kann denn nur auf den Gedanken kommen, dafs die Danaiden durch ihr moralisches Verhalten Anstofs geben könnten? Hier zeigt sich klar die Kehrseite der trilogischen Kompositionsweise. Sie zwingt den Dichter, auch diejenigen Phasen der Handlung, die, wenn auch in sich bis zu einem gewissen Grade abgeschlossen, doch nicht den genügenden Stoff für eine ganze Tragödie bieten, mit Rücksicht auf die konventionelle Länge der einzelnen Stücke über Gebühr zu dehnen, natürlich auf Kosten einer straffen Handlungsführung. Das beste ist dann immer noch, wenn er auf eine Episode voll dramatischen Lebens verfällt, die sich leicht und glücklich einfügt; das schlimmste sind langweilige und unmotivierte Reden, sie verzeiht man dem Dichter nicht leicht. So macht denn in der That die zweite Hälfte des Schlufsaktes vom rein dramatischen Gesichtspunkte aus einen stümperhaften Eindruck.

Dafür werden wir aber entschädigt durch den Schlufsgesang, unter dessen Klängen die Danaiden nach der Stadt ziehen. Er giebt in umfassender Vielseitigkeit alle die Gefühle und Stim-

mungen wieder, die die Jungfrauen beseelen, da ist nicht ein Gedanke, den wir nicht nachfühlen könnten. Ausgehend von der Aufforderung, nunmehr die seligen, stadtschirmenden Götter zu feiern, die an den Fluten des Erasinos wohnen (denn nicht mehr dem Nil gilt fürder ihr Lied, sondern den Wassern, die Argos Fluren netzen), wenden sie sich an die jungfräuliche Artemis mit der Bitte um Erbarmen und an Kytherea, sie vor erzwungener Ehe zu schützen. Aber nicht wollen sie der Göttin der Liebe überhaupt ihre Verehrung versagen, waltet sie ja doch Zeus zunächst mit Hera im Bunde, und sind ihr doch, der lieben Mutter, beigesellt die Sehnsucht, die Göttin der Überredung, die Harmonie und flüsterndes Liebesgeplauder. Mit vollendeter Schönheit der Worte und höchst stimmungsvoll läfst der Dichter die Jungfrauen gerade bei diesen Gedanken weilen. Da aber schweift ihr Gedanke wieder hin zu den verhafsten Verwandten; Not und Kummer fürchten sie und blutigen Krieg. Was mag Zeus nur bestimmt haben, ihnen glückliche Fahrt zu verleihen? Sehr geschickt läfst der Dichter hier, wo ängstliche Sorge sich wieder aufdrängt, kurze Wechselreden eintreten, das malt die innere Erregung am besten aus. In Frage und Antwort erörtern sie, was die Zukunft ihnen bringen wird, und auf die Frage: *τίνα καιρόν με διδάσκεις*; schliefst dieser Wechselgesang mit der Mahnung: *τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν* (v. 1072), wobei wir der Erklärung des Scholiasten folgen, der bei *ἀγάζειν* anmerkt: *λίαν ἐξετάζειν*: 'ergieb dich in den Ratschlufs der Götter', was im Gedankengange völlig pafst zu der kurz vorher gethanen Äufserung: *σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.* Dann vereinigt sich der ganze Chor wieder im Schlufsgesang zu dem das ganze Stück beherrschenden Gedanken: 'Zeus, der du die Io erlöst von ihrer Qual, rette uns vor der verhafsten Ehe, gewähre den Frauen Sieg und lafs das Recht walten'.

Den Auszug des Chors pflegte Äschylus mit dem gröfsten ihm zu Gebote stehenden Pomp zu gestalten. So läfst er auch hier offenbar aus diesem scenischen Grunde den Danaos von einer Schar Lanzenträger umgeben sein, ja wir glauben, dafs er ihn überhaupt nur deswegen, damit er am Auszuge teilnehme, noch einmal hat auftreten lassen. Dazu kommt, dafs v. 988 *τάσσεσθε, φίλαι δμωίδες* die Dienerinnen aufgefordert werden, sich gleichfalls zu ordnen. Die vorangehenden Worte: *σύν τ' εὐκλείᾳ καὶ ἀμηνίτῳ βάξει λαῶν* scheinen auf eine Beteiligung derselben

am Gesang hinzuweisen, doch ist die Deutung zu unsicher, als dafs man einen bestimmten Schlufs ziehen könnte. Eine Unterstützung der Ansicht, dafs die Dienerinnen mitsingen, glaubte man auch in v. 1033: *ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ μέλος* zu finden; unter *ὀπαδοί* verstand man die Dienerinnen, die den Gesang der Herrinnen aufnehmen sollten. Doch kann darunter auch der zweite Teil der Danaiden selbst verstanden sein, wenn wir Teilung in Halbchöre annehmen, gleichviel ob der erste Halbchor den zweiten so anredet, oder der zweite sich selbst ermahnt, das Lied der Schwestern aufzunehmen, wie es G. Hermann ad v. 992 darstellt: *sese compellant hortanturque ut sociae in eandem sententiam canant, quam prioris hemichorii virgines praeierant, Argivorum jam deos colendos esse.* Jedenfalls ist über diesen Punkt keine Gewifsheit zu erzielen, und von einer unumstöfslichen Thatsache, von der Oberdick p. 191 spricht, kann gar keine Rede sein. Aber nimmt man an, dafs die Dienerinnen mitgesungen haben, so ergiebt sich die grofse Schwierigkeit, welchen Teil des Gesanges man ihnen zuteilen soll. Das ganze Lied können sie nicht gesungen haben, was hätten z. B. die Worte: *ὁ μέγας Ζεὺς ἐπαλέξαι γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι* in ihrem Munde für einen Sinn? Ein Refrain ergab sich nicht, also mufsten ihnen bestimmte Teile zufallen. Hier hat wieder G. Hermann recht, wenn er sagt: *et per se indecorum fuisset et refutatur toto carmine, in quo ubique ipsas Danaides verba facere apertum est.* In der That ergiebt der oben angegebene Gedankengang, dafs alles den Danaiden sehr wohl ansteht, den Mägden dagegen nicht eine Stelle. Zwar belehrt uns Westphal (cf. Oberdick p. 191), dafs sie ihre Herrinnen „zur weisen Mäfsigung, zur Unterordnung unter die Schranken, welche die Vorsehung dem Weibe bestimmt hat, zur Anerkennung der Macht der Aphrodite und zur Aufgebung subjektiven Eigenwillens ermahnen“. Aber die Danaiden haben sich nirgends in dem ganzen Stück in thörichter Unmäfsigkeit gezeigt, nirgends die Schranken, die die Vorsehung dem Weibe bestimmt hat, durchbrechen wollen, nirgends die Macht der Aphrodite verschmäht, nirgends subjektiven Eigenwillen gezeigt, sie brauchen also auch nicht zum Gegenteil ermahnt zu werden. Sie haben nur die Ehe mit den Ägyptiaden verabscheut. Was nun im Munde der Danaiden ganz natürlich und der Situation angemessen erscheint, wird, wenn es von den Dienerinnen gesagt wird, sinnlos. Da

nun das Gedicht nichts enthält, was sich von selbst als für die Dienerinnen geeignet darböte, so ist den willkürlichsten Vermutungen Thür und Thor geöffnet. Wecklein in seiner grofsen Ausgabe II p. 136 zählt die schier unglaubliche Zahl von Versuchen, das Gedicht unter die Danaiden und ihre Mägde zu verteilen auf; natürlich, nicht zwei Kritiker haben dieselbe Ansicht, der beste Beweis, dafs das Gedicht selbst keine verständige Handhabe bietet.

Daneben ist man auch auf den Gedanken verfallen, dafs mit den ὀπαδοί in v. 1033 weder die Dienerinnen, noch die Danaiden, sondern die Lanzenträger des Danaos gemeint seien und diese also an dem Liede sich beteiligen. Diese Ansicht wird von Paley in seiner Ausgabe, von Freericks (De Aeschyli Supplicum choro, Duderstadt 1883) und Reinkens a. a. O. p. 4 vertreten. Sie ist noch gesuchter und verkehrter als die obige; ob wir nun annehmen, dafs ihnen die Aufforderung zufällt, die Wasser zu preisen, die Argos Fluren tränken, oder dafs sie diese Verse mitsingen, oder der Aphrodite Macht und Herrlichkeit loben, oder den Danaiden wohlgemeinte Ratschläge geben, immer stofsen wir auf Geschmacklosigkeiten und werfen die Frage auf: was geht das die Lanzenträger an? Dafs die Vertreter dieser Ansicht über die Zuteilung der einzelnen Verse verschiedener Ansicht sind, ist selbstverständlich.

Suchen wir nun die Wirkung des Stückes in seiner Gesamtheit zu fixieren, so werden wir die dramatische und die eigentlich tragische Wirkung scheiden müssen von dem allgemeinen, rein poetischen Genufs, den die lyrischen Gesänge gewähren. Die dramatische Wirkung ist schwach; die Handlung ist zu mager, weist in ihrem engen Rahmen noch manche künstliche Dehnung auf, sie baut sich nicht durchweg notwendig auf ihren Voraussetzungen auf, es fehlt Spannung und Lebhaftigkeit bis auf eine Scene fast ganz, ja man wird nicht zu scharf urteilen, wenn man sie als langweilig bezeichnet. Dazu kommt, dafs die Vorgänge auf der Bühne nicht geeignet sind, uns im Innersten zu ergreifen, das Leid, das uns vorgeführt wird, ist nicht so stark, dafs es uns gewaltig erregt und erschüttert, die Angst der Heldinnen vermag uns wohl Mitleid abzuringen, aber nicht das tiefe, zerwühlende Schmerzgefühl, das für die tragische Stimmung notwendig ist, kurzum es fehlt überhaupt die tragische Wirkung, weil wir über das Gefühl des einfachen Mitleids nicht

hinauskommen. Auch die Chorgesänge tragen nichts dazu bei, uns tragisch zu stimmen; sie schildern uns die stete Angst und Sorge der Danaiden, gelegentlich auch ihren Schrecken und ihre Verzweiflung, jedoch da Leid und Unglück nur droht, aber nicht wirklich trifft, so üben sie auf uns nicht eine so starke Wirkung aus, als zur Tragik erforderlich ist. So stehen wir nicht an, vom dramatischen und tragischen Gesichtspunkt aus die Schutzflehenden in Übereinstimmung mit Nicolai (Gr. Litt. I 172) die schwächste Leistung des Äschylus zu nennen. Mit Recht sagt Welcker (Tril. p. 403), dafs Äschylus in diesem Drama eine Probe des Weichen und der Mildigkeit gegeben hat; aber das giebt eben keine Tragödie.

Hat sich der Tragiker Äschylus aber kein absonderliches Denkmal in den Schutzflehenden gesetzt, so der Lyriker Äschylus ein um so schöneres. Wir schliefsen uns voll dem Urteil Bergks an (Gr. Litt. III 309): „Die Chorgesänge sind von unvergleichlicher Schönheit. Ebenso ausgezeichnet durch Zartheit der Empfindung und Anmut wie durch tiefen Ernst und Erhabenheit der Gedanken, gehören sie zu den vollendetsten melischen Dichtungen, nicht nur bei Äschylus, sondern in der griechischen Poesie überhaupt. Die Chorlieder sind der Schwerpunkt dieses Dramas“. Rechnet man dazu, dafs das Stück eine ernste Frömmigkeit und ein tief inniges Gottvertrauen durchzieht, so mochte in den Zeiten, in welchen die Aufführung der Tragödien einem wesentlich religiösen Zweck diente, die Wirkung auf ein frommes Auditorium keine unbedeutende sein.

Die Bühnenverhältnisse sind auch in diesem Stück aufserordentlich einfacher Natur. Die Orchestra stellt einen freien Platz dar, die erhöhte Bühne einen heiligen Ort in der Nähe des genannten Platzes, woselbst sich ein gemeinsamer Altar für die Landesgötter nebst den Bildern und Attributen derselben (vv. 218, 224, 763) befindet. Für das Auftreten der Schauspieler wird die Bühnenhinterwand nicht erfordert, wohl aber für die Erweckung der Illusion, dafs Danaos den König Pelasgos mit seinem Gefolge und später die Schiffe der Ägyptier herannahen sieht.

Und die Moral, die leitende sittliche Idee, die ja nun einmal allen äschyleischen Stücken zu Grunde liegen soll? Sie tritt in den Schutzflehenden nicht hervor; es ist das auch ganz natürlich, da wir es hier ja nur mit einem einleitenden Stücke zu thun

haben, gewissermaſsen mit einem ersten Akte, der nichts weiter enthält, als die Aufnahme der hilfesuchenden Danaiden und das Versprechen ferneren Schutzes. So hat man denn die Idee aus den auf die Hiketides folgenden Stücken zu eruieren gesucht. Leider lassen die winzigen Fragmente uns hier ganz im Stich. Die paar Worte, welche aus den *Αἰγύπτιοι* resp. den *Θαλαμοποιοί*, welche als das zweite Stück gelten, citiert werden, ergeben nicht das geringste. Von Belang ist einzig das von Athenäus XIII 600 A überlieferte Fragment, das er mit den Worten einleitet: *καὶ ὁ σεμνότατος δ' Αἰσχύλος ἐν ταῖς Δαναΐσιν αὐτὴν παράγει τὴν Ἀφροδίτην λέγουσαν*, worauf der bekannte Erguſs über die Allgewalt der Liebe, der sich nichts auf der Erde entziehen kann, folgt:

> *ἐρᾷ μὲν ἁγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,*
> *ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν* u. s. w.

Dies Fragment fügt sich ungezwungen ein, wenn wir annehmen, daſs Äschylus in den nachfolgenden Stücken die Sage so zur Darstellung gebracht hat, wie sie uns sonst aus Pausanias, Apollodor, Hygin bekannt ist, daſs Danaos seine Töchter den im Kampfe siegreichen Ägyptiaden versprochen habe, ihnen aber den Mord der Verlobten in der Brautnacht anbefohlen, welchem Befehl sich allein Hypermnestra nicht fügt, indem sie ihren jugendlichen Gemahl Lynkeus schont, worauf sie von ihrem Vater vor Gericht gestellt wird. Da läſst nun Äschylus die Göttin selbst für die Angeklagte das Wort ergreifen, die, der Allmacht der Liebe folgend, dem Befehl des Vaters getrotzt. So wird Hypermnestra freigesprochen und mit Lynkeus vereint. Aus diesem Gange der Handlung haben einige, wie Kruse, Oberdick, Droysen, geschlossen, daſs die sittliche Idee der Trilogie die Ehe sei, die gegenseitige Zuneigung schlieſse und auf fester, sittlicher Grundlage beruhe. Dagegen spricht das schwere Bedenken, daſs man, wenn man diese Tendenz in der Lösung des Konfliktes sucht, dem Dichter auch die Absicht zuschreibt, das Schicksal der Ermordeten als verdient und die scheuſsliche That der übrigen Danaiden als durch die Rücksicht auf die Sittlichkeit geboten hinzustellen. Ob man damit dem Dichter, den man so gern als den moralischen Bildner seines Volkes hinstellt, einen Dienst erweist, erscheint uns sehr zweifelhaft; eine häſslichere moralische Auffassung hätte man ihm wohl

nicht insinuieren können. Aber selbst zugegeben, daſs die Ehe, die auf Zuneigung beruht, die sittliche Idee der Trilogie ausmache, so müssen wir doch einen Gedanken, den jene drei oben erwähnten Beurteiler des Äschylus diesem vindizieren, von Grund aus ablehnen. Wir lesen bei Oberdick, Ausgabe p. 11 folgendes: „Weil Lynkeus göttliches und menschliches Recht ehrte, weil er auch im Thalamos edle Mäſsigung zeigte und von dem erworbenen Rechte keinen Gebrauch machen wollte, wenn nicht die angetraute Gattin freiwillig sich ihm hingebe, so gewann er der Hypermnestra Herz und sie rettet ihren Verlobten als Jungfrau. Mit Recht macht Kruse auf die Bedeutsamkeit dieses Zuges aufmerksam, der so allgemein überliefert ist, daſs selbst Ovid ihn nicht leugnet, wenngleich er sich die Sache nur aus der Trunkenheit des Lynkeus erklären kann. Denn so begreifen wir, daſs das Paar auch der Hera Huld und die Einwilligung des Vaters gewann“. Erstens ist es nicht wahr, daſs dieser Zug allgemein überliefert ist. Apollodor freilich sagt II 1, 5 § 10: *Αὕτη δὲ* (sc. *Ὑπερμνήστρα*) *Λυγκέα διέσωσε παρθένον αὐτὴν φυλάξαντα.* Dagegen stellt der Scholiast zu Euripides Hekuba v. 869 ed. Matthiae die Sache folgendermaſsen dar: *συνεβούλευσε ταῖς θυγατράσιν ὁ Δαναὸς ὥστε ἀνελεῖν νύκτωρ τοὺς ἑαυτῶν ἄνδρας πρὸ τῆς μίξεως τῆς πρὸς αὐτοὺς θάνατον ἐπαπειλήσας ταῖς μὴ τοῦτο ποιησάσαις. αἱ μὲν οὖν ἄλλαι τὸ τοῦ πατρὸς τηρήσασαι πρόσταγμα ἀνεῖλον τοὺς ἄνδρας, μία δὲ τούτων μόνη ἡ Ὑπερμνήστρα ἐφείσατο τοῦ Λυγκέως, ἀπὸ τῆς μίξεως διάθεσιν ἐσχηκυῖα πρὸς αὐτόν.* Hiernach gewinnt Hypermnestra erst durch die Vereinigung Zuneigung zu Lynkeus. Von einer allgemeinen Überlieferung, daſs Lynkeus im Thalamos edle Mäſsigung gezeigt, ist also, wie wir sehen, gar nicht die Rede. Was aber gar die Bemerkung bedeuten soll, daſs selbst Ovid jenen Zug nicht leugnet, wenngleich er sich die Sache nur aus der Trunkenheit des Lynkeus erklären kann, ist gar nicht abzusehen. Ovid erwähnt Heroid. XIV, und diese Stelle kann doch nur in Frage kommen, die ganze Angelegenheit überhaupt nicht. Lynkeus liegt freilich im Rausch, aber alle anderen Söhne des Ägyptos auch; Ovid macht zwischen ihnen gar keinen Unterschied und Hypermnestra führt als Grund, warum sie den Bräutigam geschont, nur an, daſs es ihrer weichen Natur widerstrebt habe, den Mord zu begehen: *femina sum et virgo, natura mitis et annis* (v. 55). Davon, daſs Lynkeus der Hypermnestra Herz gewonnen,

weil er von dem erworbenen Rechte keinen Gebrauch machen wollte, wenn nicht die angetraute Gattin freiwillig sich ihm hingebe, findet sich auch nicht die leiseste Andeutung. Ja die Worte: *dum petis amplexus sopitaque brachia jactas* (v. 69) lassen auf etwas ganz anderes schliefsen.

Aber wäre dieser Zug auch noch so allgemein verbreitet gewesen, wer steht denn dafür ein, dafs er es schon zu Äschylus' Zeiten gewesen, und wenn ja, dafs Äschylus ihn verwertet hat? Nach alledem, was wir über den Gang der Handlung in den Danaiden vermuten können, hat Äschylus auch die bekannte Bestrafung derselben nicht verwendet; möglich, dafs diese Sage erst nach ihm entstanden ist (cf. Reinkens l. l. p. 8), wahrscheinlicher, dafs er diesen Zug nicht hat brauchen können. Und doch ist er, wenigstens später, allgemeiner verbreitet gewesen, als jener andere. Nun spricht aber gar manches dafür, dafs es dem Äschylus ganz fern gelegen haben mufs, die Hypermnestra deswegen Zuneigung zu ihrem Bräutigam fassen zu lassen, weil derselbe edle Mäfsigung im Thalamos bewiesen. Aphrodite schildert in ihrer Verteidigungsrede die Allgewalt der Liebe, die überall in der Natur wirke. Da pafst als weiterer Gedanke nur, dafs diese Liebe, nämlich die sinnliche, als Naturkraft waltende, auch an Hypermnestra ihre unwiderstehliche Macht bewiesen habe. Aufserdem aber können wir ein direktes Zeugnis des Äschylus anführen. Prometheus v. 890 heifst es von Hypermnestra:

μίαν δὲ παίδων ἵμερος θέλξει τὸ μὴ
κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται
γνώμην.

ἵμερος ist aber die Liebessehnsucht, das sinnliche Verlangen, nicht die Zuneigung, die auf irgend einer Reflexion beruht. Vor allem aber heifst es unseren Dichter ganz verkennen, wenn man meint, dafs er in seinen Dramen ein Lobredner mönchischer Askese gewesen ist.

Andere wieder, wie Welcker, Trilogie p. 399 und Wecklein, Perserausgabe p. 13 meinen, dem Dichter habe ein nationaler Gesichtspunkt, die Entstehung des Danaervolks, als Grundidee vorgeschwebt. Letzterer sagt: „Der ganze Cyklus scheint mehr einen nationalen, als einen ethischen Zweck und Sinn gehabt zu haben. Die ursprünglich hellenische Danaosfamilie kehrt in

die alte Heimat zurück, wehrt siegreich die Vermischung mit Ägyptischem ab und begründet das Danaervolk. Daher der Mord, den die Danaiden an ihren Bräutigamen begehen, als Grofsthat dargestellt wird und Hypermnestra wegen ihrer Unterlassung sich rechtfertigen mufs". Wir weisen sowohl die sittliche wie die nationale Grundidee ab, uns genügt der ästhetische Zweck. Äschylus fand in der Danaidensage einen Stoff vor, der für ihn poetisch verwertbar war, der mehrere Momente von gewaltiger Tragik darbot. Die Ermordnung der 49 Ägyptiaden in der Brautnacht ist von gewaltig erschütternder Wirkung, ebenso aber auch das Los der Hypermnestra, die dafür, dafs sie den grausen Mord nicht vollführt, also für ihr edles Thun, vor Gericht geschleppt wird und nur durch das schliefsliche Eingreifen der Göttin vor der Verurteilung geschützt wird. Hypermnestra ist eine durchaus tragische Natur, freilich nur, wenn wir uns in die Anschauung des grauen Altertums über die *patria potestas* hineinversetzen. Ihr Konflikt, den Horaz richtig bezeichnet, wenn er sie *splendide mendax* nennt, ist unerträglich, und „was ist denn überall tragisch wirksam, als das Unerträgliche?" sagt Goethe (Gespräche mit Eckermann vom 12. Mai 1825). Ob es dem Äschylus nun gelungen ist, diese tragischen Momente in befriedigender und wahrhaft künstlerischer Weise in den auf die Hiketides folgenden Stücken durchzuführen, denn in diesen selbst fand er keine Gelegenheit, sich als Tragiker zu bewähren, mufs dahingestellt bleiben, darüber urteilen zu wollen, wäre Vermessenheit.

Günther freilich thut es, und zwar in sehr apodiktischer Weise, wobei er am bestimmtesten über die Punkte urteilt, über die wir gar nichts wissen. Zugleich mufs auch die Danaidentrilogie als Beweis dienen für seine Behauptung, dafs Äschylus überall Schuld und Sühne in das rechte Verhältnis setzt. Doch lassen wir ihn selbst sprechen. Pag. 114 lesen wir: „Wenn die Danaiden, wohl von Pelasgos und den Argivern preisgegeben, gleichwohl (sc. trotz ihres Abscheus vor dem greuelvollen Ehebund mit den nächsten Verwandten) zur Ehe mit den Ägyptiern gezwungen werden, so begehen sie nur einen Akt äufserster Notwehr, wenn sie die verhafsten Gatten in der Brautnacht ermorden. Nur die älteste Schwester, Hypermnestra, hat ihren Bräutigam Lynkeus, der ihrer Jungfräulichkeit schonte, gerettet, sie wird also vor ein Gericht gestellt. Aber Liebe war das

Motiv ihrer Handlungsweise, darum tritt Aphrodite selbst für sie ein, und sie wird freigesprochen. Um endlich so grausige Thaten, wie sie hier von den übrigen Schwestern vollbracht wurden, für die Zukunft unmöglich zu machen, hebt eine zuletzt aufgestellte Satzung die bei den Orientalen (auch in Agypten) zulässige, unsittliche Ehe unter Blutsverwandten feierlich auf. Die Parallele mit der Orestie ist deutlich erkennbar. Was dort Athene vollbringt, bewirkt hier Aphrodite, eine barbarische, Verwirrung und Mord erzeugende Institution wird aufgehoben. Amnestie erhalten die in Konflikt mit derselben geratenen Parteien. Und hier liegt nicht nur der ethische, sondern auch der wahrhaft künstlerische Schwerpunkt des Ganzen. Die poetische Gerechtigkeit forderte Begnadigung, wo der aufgebürdeten Schuld ein durch die Widersinnigkeit der zwingenden Umstände hervorgerufener Konflikt des sittlichen Menschen zu Grunde lag. So strebt Äschylus durch Herstellung eines vernünftigen Kausalnexus und durch Erhebung verworrener Mythen zu einem allgemeinen ethischen Gesichtspunkt die von aller wahren Kunst geforderte innere Harmonie zur Erscheinung zu bringen und so zu befriedigen“. Darauf wird noch aus Dronke citiert: „Die Befriedigung, die seine (sc. des Äschylus) Stücke in den Gemütern der Zuschauer zu erwecken suchten, wurde immer auf die Einsicht gegründet, dafs nach den ewigen Sittengesetzen die Handlung sich so vollenden mufste, wie sie sich vollendete“.

Es ist merkwürdig, wie viele Verkehrtheiten und Willkürlichkeiten in diesen wenigen Sätzen gehäuft sind. Also eine zuletzt aufgestellte Satzung soll die unsittliche Ehe unter Blutsverwandten aufheben. Woher weifs das Günther? Äschylus selbst sagt kein Wort davon, die Fragmente enthalten nicht die leiseste Andeutung, kein Zeugnis aus dem Altertum berichtet etwas von diesem Ausgang der Trilogie. So lange Günther uns nicht seine Quellen verrät, müssen wir das für leere Phantasien halten und die ganze Methode, auf solchen willkürlichen Erfindungen, die aller thatsächlichen Grundlage entbehren, ein System aufzubauen, für durchaus unwissenschaftlich und völlig wertlos erachten. Wenn nun aber die barbarische, Verwirrung und Mord erzeugende Institution feierlich aufgehoben wird, wie reimt sich damit zusammen, dafs doch die Ehe zwischen Hypermnestra und Lynkeus in demselben Stücke genehmigt wird? Soll die

an sich unsittliche Institution etwa dadurch sittlich werden, daſs wahre Liebe vorliegt? Und wieso erzeugt die Institution Mord? Dieser ist doch nur durch die Vergewaltigung erzeugt, nicht durch die Institution der Verwandtenehe. Ferner sollen die in Konflikt mit derselben geratenen Parteien Amnestie erhalten. Das können, da Hypermnestra nicht in Konflikt mit der Institution geraten ist, nur ihre Schwestern sein. Wo steht aber etwas von einer Amnestie, die diese erhalten? Amnestie setzt, wenn nicht eine Verurteilung, so doch eine anerkannte Schuld und Anklage voraus. Da aber Hypermnestra eines Verbrechens beschuldigt wird, weil sie dem Befehl des Vaters getrotzt hat, so können in derselben Handlung nicht diejenigen, welche dem Befehl sich gehorsam gezeigt haben, angeklagt oder auch nur beschuldigt werden. Wo aber kein Kläger ist, ist auch kein Richter und auch keiner, der Amnestie erteilt. Und bei solcher Handlung, wo dem feigen, treulosen Danaos kein Haar gekrümmt wird, wo die ruchlosen Mörderinnen frei ausgehen und die einzige, welche vor dem Verbrechen zurückschaudert, nur durch das Eingreifen der Göttin vor der Verurteilung geschützt wird, soll der Zuschauer zu der befriedigenden Einsicht kommen, daſs nach den ewigen Sittengesetzen sich die Handlung so vollenden muſste, wie sie sich vollendete? Wahrlich, es kann einem grausen vor solchen ewigen Sittengesetzen. Wie ungleich höher steht da die Moral des Volkes, das die Danaiden für ihr Verbrechen mit ewig dauernden Höllenstrafen belegt!

Die Danaidentrilogie des Äschylus enthält diejenige Handlung, die der verkehrten Behauptung, daſs Äschylus überall einer gerechten Verhältnismäſsigkeit von Schuld und Sühne nachkommt, am offenkundigsten widerspricht. Doch braucht das ihrem Werte keinen Eintrag zu thun. Auch ohne der Gerechtigkeit zu genügen, kann eine Tragödie wahrhaft künstlerisch wirken. Dafür, daſs das Gerechtigkeitsgefühl nicht gar zu stark verletzt wird, hat er am Schluſs durch das Auftreten der Aphrodite gesorgt, was er darüber hinaus gethan hat, wissen wir nicht.

Die Orestie.

In der Orestie, dem Werke der reifsten Jahre des Meisters, ist uns bekanntlich die einzige Trilogie aus dem griechischen Altertum erhalten. Wir müssen einem gütigen Zufall um so dankbarer dafür sein, als die drei Stücke, aus denen sie besteht, der Agamemnon, die Choephoren und die Eumeniden, demselben Fabelgebiet angehören und eine eng zusammenhängende Handlung darstellen, so dafs sie uns die vollendetste Form der Trilogie vorführen. Da nun Äschylus wesentlich nur aus seiner Trilogie soll verstanden werden können, so wird es für unsern Zweck um so notwendiger sein, die Führung der Handlung sowie den Gedankengang Scene für Scene zu verfolgen, um die Wirkung der einzelnen Stücke wie des ganzen Werkes nach den verschiedensten Richtungen hin zu würdigen und den Inhalt sowie die Absicht des Dichters richtig zu bestimmen. Freilich thut es der Weg allein nicht; auch Finsler, Die Orestie des Äschylus, Bern 1890 ist diesen Weg gegangen und ist meiner Auffassung nach zu ganz falschen Resultaten gekommen; die Hauptsache bleibt, dafs wir die Worte des Dichters richtig verstehen, nichts, was er klar ausspricht, unterdrücken, nichts ihm unterlegen, was er nicht andeutet, vor allem aber nicht von einem Dogma beherrscht an die Deutung herangehen. Ob es uns gelungen sein wird, das Richtige zu treffen, werden andere zu beurteilen haben.

Agamemnon.

'Priams Veste ist gesunken!' Soeben flammt das Fanal auf, das diese Kunde bringt, und zu dessen Beobachtung der Wächter nun schon ein Jahr lang auf dem Dache des Atridenpalastes seine Lagerstatt aufgeschlagen hat. Mit einem Schlage ist die Situation klar gelegt, mit dem Fall Trojas ist die Rückkehr des Herrschers in nahe Aussicht gestellt (v. 34). Aber noch manche andere Andeutung macht der Wächter in den wenigen Worten, mit denen er das Stück eröffnet, Andeutungen, die den Hörer über die Richtung, in der sich die Handlung abspielen wird, aufklären. Wenn er den Schlaf sich vertreiben will, dann trauert er um das Geschick des Hauses, das nicht wie früher verwaltet wird (v. 18 f.). Aber der Mund ist ihm verschlossen, das Haus selbst könnte am besten davon reden

(v. 36 ff.). So wird von vornherein auf etwas Unheimliches hingewiesen, das erst später zu Tage treten wird, aber mit der Rückkehr des Herrschers in Verbindung steht. Und wie es dem Dichter gelungen ist, den Zuschauer von allem Anfang an in die Stimmung zu versetzen, die das ganze Stück beherrscht, in die düstere, unglückahnende, die die Mitfreude an der glücklichen Botschaft nicht recht aufkommen läfst, so hat er auch sogleich mit geschickter Hand einige grundlegende Charakterzüge der Hauptpersonen gezeichnet. Als der Wächter erzählt, dafs er auf das Feuersignal warte, das die Kunde von Trojas Fall bringen soll, fügt er hinzu: *ὧδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*, 'denn so befiehlt es das hoffende Herz des männlich entschlossenen Weibes'. Der Ausdruck 'das hoffende Herz' deutet an, dafs Klytämnestra sich mit gewissen Hoffnungen trägt, die freilich noch nicht bestimmt fixiert werden, doch zeigt das Beiwort *ἀνδρόβουλον* zur Genüge, in welcher Weise sie einst werden zur That geführt werden. (Die Lesart Weckleins: *ἐλπίδων* verflacht den Gedanken.) Ebenso erhalten wir von Agamemnon durch die Worte des Wächters (v. 34 f.):

γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χέρα
ἄνακτος οἴκων τῇδε βαστάσαι χερί

das Bild eines lieben, gütigen Herrschers. Sehr mit Recht erweckt so der Dichter gleich in der ersten Scene Sympathie mit seinem Helden, denn zur tragischen Stimmung gehört durchaus, dafs wir uns zu dem Helden, den ein schweres Leid trifft, hingezogen fühlen.

Nachdem der Wächter seine Worte beendet und in den Palast[1]) gegangen, um die Kunde seiner Herrin zu bringen (v. 26), begegnen wir sofort den Anapästen, unter deren Klang der Chor einmarschiert. Die Hypothesis bemerkt nun: *καὶ ὁ μὲν* (sc. *σκοπός*) *ἰδὼν ἀπήγγειλεν, αὐτὴ δὲ τῶν πρεσβυτῶν ὄχλον μεταπέμπεται περὶ τοῦ πυρσοῦ ἐροῦσα· ἐξ ὧν καὶ ὁ χορὸς συνίσταται.* Zum Teil hierdurch veranlafst, hat eine Anzahl Herausgeber angenommen, dafs zwischen dem Abtreten des Wächters und dem Auftreten des Chors ein Zeitraum von mehreren Stunden

1) Dafs in der Orestie der Sprechplatz nach hinten durch eine Wand, welche die Front eines Palastes resp. Tempels darstellte, abgeschlossen war, wird von niemandem bezweifelt.

zu denken ist (so Keck p. 27), während dessen Klytämnestra die erhaltene Kunde in die Stadt gelangen und an allen Altären Opfer entzünden läſst. Erst auf Grund dieser Opfer sei der Chor erschienen (so Enger, Einl. p. XVIII, Wecklein zu v. 40, Klausen[2] p. 3, Schneidewin zu v. 67 u. 83). Mit dieser Annahme schreibt man dem Dichter einen häſslichen Fehler in der Ökonomie des Stückes zu. Es ist ja zweifellos richtig, daſs der Dichter „die Zeit zusammendrängen und die für die Handlung unwesentlichen Abschnitte, die leeren Räume überspringen" darf (Keck a. a. O.), aber doch nicht ohne weiteres und an jeder Stelle des Stückes. Beim Aktschluſs oder einem Wechsel der Scenerie kann beliebig viel Zeit übersprungen werden, auch kann die zwischen zwei Auftritten notwendig liegende Zeit auf ein Minimum zusammengedrängt werden durch eine eingeschobene, wenn auch noch so kurze, Scene oder eine eingeschaltete Reflexion, aber irgend etwas derartiges muſs stattfinden. Wenn aber soeben der Wächter in den Palast eingetreten ist, um die Meldung von dem Signal zu machen, und unmittelbar darauf (denn eine gröſsere Pause kann man doch nicht statuieren) der Chor erscheint, so kann niemand auf den Gedanken kommen, daſs inzwischen schon die Königin nach der Stadt geschickt hat, daſs sie hat Opfer anzünden lassen und infolgedessen der Chor erschienen ist, um seine Neugierde zu befriedigen oder seine Hoffnungen auszusprechen. Der Hauptgrund zu dieser ganzen Annahme ist aber, daſs man geglaubt hat, das Auftreten des Chors müsse doch motiviert werden, und daſs der Empfang der Kunde das ungezwungenste Motiv für sein Erscheinen sei. Diese Ansicht ist nicht zutreffend. Der Chor ist in der attischen Tragödie eine so feststehende, so selbstverständliche Einrichtung, daſs sein Auftreten nicht motiviert zu werden braucht. Daran ändert die Thatsache nichts, daſs die Tragiker oft ausdrücklich sein Erscheinen begründen; dadurch wird die Illusion gefördert, aber erforderlich ist es nicht. Hätte aber Äschylus wirklich das Auftreten des Chors mit dem Aufleuchten der Opferfeuer in der Stadt motivieren wollen, so hätte er denselben offenbar nicht erst vierzig Verse über etwas anderes sprechen lassen. Wer nun durchaus eine Motivierung haben will, wird sie darin finden können, daſs es doch wohl ganz natürlich ist, daſs die greisen Vertreter des Volkes zu einer Zeit, wo sie täglich auf das Eintreffen der langersehnten Kunde hoffen können, sich am

Palast des Herrschers versammeln und ihre Gedanken über das eine groſse Ereignis, das ihr Sinnen ganz gefangen nimmt, äuſsern. Denn damit beginnt der Chor. 'Schon zehn Jahre sind dahin, daſs das Atridenpaar mit gewaltiger Heeresmacht gegen Troja zog. Lautes Kriegsgeschrei erhoben sie, Geiern gleich, denen man die Jungen geraubt. Aber ein Gott, der die schrille Klage hörte, sendet den Frevlern die vergeltende Erinys (v. 59). So sendet auch Zeus, der Schützer des Gastrechts, des Atreus Söhne zur Züchtigung des Paris, unsägliches Leid den Danaern wie den Troern in gleicher Weise bereitend. Aber stehe der Kampf jetzt, wie er wolle, vollendet wird er nach dem Schicksalsspruch (v. 68), und kein erneutes Opfer, keine Spende, keine Thräne kann den unbeugsamen Zorn der Götter versöhnen, wenn sie erst einmal das Opfer verschmäht haben'. Man sieht, der Chor hält fest an der Hoffnung, daſs Troja fallen wird (auch dies ein Beweis, daſs er von dem Feuersignal keine Kunde bisher erhalten) und gründet die Hoffnung darauf, daſs die Gottheit den Frevlern die strafende Vergeltung sendet und *Ζεὺς ξένιος* selbst die Atriden ausgesandt. So muſs das *πεπρωμένον* gegen Troja entschieden haben, wir können bei der scharfen Betonung der rächenden Vergeltung nicht annehmen, daſs der Chor mit den Worten: *ἔστι δ' ὅπῃ νῦν ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον* schlechthin seine Ergebenheit in das Schicksal, mag es ausfallen wie es wolle, ausdrücken will. Da er aber mit seinen Gedanken bei den jetzigen Kämpfen vor Troja weilt, so liegt es zu fern, bei den Opfern, die die Götter verschmäht, bis an das Opfer bei der Hochzeit des Paris und der Helena zurück zu denken, noch weit ferner aber, wie G. Hermann adn. ad v. 69 auffallenderweise thut, an die Opferung Iphigeniens durch Agamemnon, für welche sich dieser jetzt vergeblich abmühe, die Sühne zu finden. Im folgenden wendet sich nun der Chor an Klytämnestra mit der Frage, auf welche Botschaft hin sie ringsum die Opfer entzündet; denn aller Götter Altäre sieht er aufflammen, überall lodert die Flamme, genährt von den reinen Gaben des Öls und der Opferkuchen. Wenn es möglich sei, so möge sie sprechen und ihn von der quälenden Sorge befreien. Das, was dem Blick des Zuschauers sich von selbst darbot, müssen wir uns, da die griechischen Texte keine scenischen Andeutungen geben, erst aus den Worten des Dichters zusammensuchen. Da Klytämnestra angeredet wird, muſs sie sichtbar sein, sie wird also schon

während der vorhergehenden Betrachtung des Chors aus dem Palast getreten sein. Dies liegt doch jedenfalls viel näher, als mit Klausen und Wecklein anzunehmen, dafs die Königin erst v. 267 auftritt und der Chor seine Worte an sie richtet, während sie noch im Innern des Hauses weilt, *ut in scaenam prodeat* (Klausen ad v. 103). Aus den Worten: *πάντων δὲ θεῶν βωμοὶ δώροισι φλέγονται* und der Frage: *τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς*; entnehmen wir, dafs eine gröfsere Anzahl von Altären sich an der Front des Palastes befindet und Dienerinnen die Königin begleitet haben, die sich an verschiedenen Stellen mit den Opfern zu schaffen machen, aus *πελάνῳ μυχόθεν βασιλείῳ*, dafs die Opfergaben aus dem Innern des Palastes herbeigebracht werden.

Aber die Königin antwortet nichts auf die Anrede. Der Chor trägt seine ferneren Gesänge vor, und erst v. 270, also erst nach 170 Versen, wendet er sich von neuem an sie. Man mufs also annehmen, dafs Klytämnestra sich entweder wieder entfernt, vielleicht nach der Stadt, um auch hier die Opfer zu entzünden, oder dafs sie auf dem Sprechplatz verweilt und schweigend die Ceremonie von Altar zu Altar verrichtet. Uns scheint das letztere das Angemessenere; ja wir sehen in diesem stummen Spiel der Klytämnestra einen feinen Zug des Dichters, der wesentlich dazu beitrug, das Publikum in die von ihm gewünschte Stimmung zu versetzen. Wenn die Königin in sich verschlossen und lautlos an den Altären herumhantiert, ohne irgendwie Anteil zu nehmen an den Gedanken des Chors, so mochte der Zuschauer erinnert werden an das *ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*, von dem der Wächter sprach, und zu der Meinung gelangen, dafs sie über irgend etwas Unheimlichem oder Unerhörtem brüte.

In dem melischen Teil der Parodos begründet nun der Chor des näheren seine kummervolle Unruhe. Leider ist der Text dieser wichtigen Stelle vielfach unsicher und der Ausdruck unklar und dunkel, doch läfst sich folgendes mit Sicherheit eruieren. Der Chor erinnert an ein Adlerzeichen, das den Atriden vor ihrem Auszug schon in Argos[1]) zu teil wird, und auf Grund dessen sie den Zug übernehmen (*Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν*,

1) Wenn Finsler p. 10 meint, dafs dies bisher übersehen sei, so irrt er; es ist, soweit ich sehen kann, sogar die gewöhnliche Auffassung.

wo Wecklein *πέμπει* falsch mit 'geleitet' wiedergiebt). Zwei Adler erscheinen zur rechten Seite in der Nähe des Palastes und verzehren eine trächtige Häsin mitsamt der ungeborenen Leibesfrucht. 'Wehe, singe wehe', fügt der Chor hinzu, 'doch das Heil möge siegen'. Wir sehen, wie bestimmt der Chor das Unglücksvolle, das in dem Wahrzeichen liegt, betont. Da habe Kalchas in den Hasenverschlingern die beiden Atriden erkannt (Die Bemerkung von Nägelsbach, De religionibus Orestiam Aeschyli continentibus, Erlangen 1843 p. 20, daſs der scheuſsliche Fraſs der königlichen Adler in die Vergangenheit zurückdeute auf des Thyestes Mahl, die von Keck gebilligt wird, verdient wohl keine ernstliche Widerlegung) und also das Zeichen gedeutet: 'Spät wird dieser Heereszug Priams Stadt erobern; aber sie wird fallen mit allem, was in ihr ist. Wenn nur nicht vorher schon der Neid der Götter das gewaltige Heer, das Troja bändigen soll, mit Unglück heimsucht (wörtlich: 'nur möge nicht vorher getroffen der Neid der Götter Trojas gelagerten Zaum verfinstern'; eine Probe für die Dunkelheit des Ausdrucks). Denn aus Mitleid miſsgönnt Artemis den Adlern, den geflügelten Hunden des Vaters, das Mahl der Häsin und ihrer Jungen. Wohl ist das Zeichen günstig, aber auch ungünstig zugleich. So rufe ich Päan, den heilbringenden, an, daſs sie (Artemis) nicht durch widrige Winde die Flotte zurückhält und ein anderes Opfer, ein greuelvolles, unsagbares (*θυσίαν ἄνομόν τιν', ἄδαιτον*) verlangt (eig. für sich betreibt *σπευδομένα*), das Zwist hervorruft, der selbst den Gatten nicht scheut; denn es waltet daheim im Hause arglistig der Groll und sinnt auf Rache für das Kind'. Noch einmal fügt der Chor sein 'Wehe, singe wehe' hinzu.

So führt also der Chor seine Sorge zurück auf das Wahrzeichen und seine Deutung durch Kalchas. Dieser hat, freilich in dunkler und unbestimmter Weise, hingewiesen auf ein greuelvolles Opfer, das Artemis verlangen könnte, und auf die spätere Rache dafür. Nun weiſs der Chor, daſs dieses Opfer wirklich verlangt und vollzogen wurde, hierin hat sich also der Spruch des Sehers bewahrheitet; muſs ihn da nicht die Sorge erfassen, daſs nun auch die *οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποινος* zu ihrem Rechte kommen und Unheil heraufbeschwören werde? Dieser Gedanke, zunächst noch nicht direkt ausgesprochen, aber schon vorbereitet, wird dann in dem folgenden fünf Strophenpaare umfassenden, gewöhnlich als erstes Stasimon bezeichneten

Liede durchgeführt. So müssen wir denn diese ersten Gesänge des Chors noch mit zur Exposition des Stückes rechnen; sie geben nicht nur die Grundstimmung an, sondern auch ihre Begründung, die tragische Schuld, auf der das Drama aufgebaut ist. Denn die tragische Schuld im Agamemnon, d. h. die Handlung des Helden, die ihn mit einer gewissen Notwendigkeit, in Berücksichtigung des Charakters der handelnden Personen, in Leid und Untergang hineinführt, ist die Opferung Iphigeniens. Nun wird behauptet, dafs nach der Auffassung des Dichters Agamemnon schon dadurch sich sittlich schuldig gemacht habe, dafs er sich durch das Wort des Sehers nicht hätte warnen lassen, dafs er das Richteramt nicht hätte übernehmen dürfen, weil ihm geweissagt worden, dafs er Unheil über sich und sein Haus bringen würde, dafs er nicht der berufene Rächer war, sondern dafs er sich unberufen die Rolle des Rächers anmafste. Dagegen ist folgendes zu bemerken. Erstens ist die Weissagung zu dunkel, als dafs sie von Agamemnon so verstanden werden konnte, wie sie der Zuschauer, der die Sage von der Opferung der Iphigenie kannte, auffafste; Agamemnon konnte doch bei dem Opfer, dessen Verlangen Kalchas den Päan abzuwenden bat, selbst wenn es *ἄνομος* und *ἄδαιτος* genannt wurde, unmöglich an sein Kind denken, ein solch unerhörtes Verlangen konnte er doch wahrhaftig einer Göttin nicht von vornherein zutrauen. Ihm mufste die Deutung des Sehers dunkel bleiben. Zweitens aber war das Zeichen ja auch glückverheifsend; zudem nennt Äschylus die Adler die *πτηνοὶ κύνες πατρός*, sie sind also von Zeus geschickt, sie entsenden (cf. *πέμπει* v. 113) die Atriden nach Troja, von Zeus beauftragt; ferner lesen wir schon v. 60 ff.:

οὕτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων
ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος
Ζεύς.

Da wird es wohl nicht die Auffassung des Dichters gewesen sein, dafs Agamemnon hätte zu Hause bleiben und der trojanische Krieg hätte unterbleiben sollen. Das letztere wäre zwar nicht nötig gewesen, belehrt uns Finsler p. 16, denn er sagt: „Diese Auffassung widerstreitet dem Worte des Chors, dafs Zeus an Paris das verletzte Gastrecht strafen wollte, durchaus nicht. Nur war es nicht notwendig, dafs gerade Agamemnon das Werkzeug der himmlischen Gerechtigkeit sei“ (n. b. der Chor sagt:

'Ατρέως παῖδας πέμπει). Also ein anderer hätte es sein können, vielleicht Thersites? Wie aber, wenn dieser auch eine Tochter hatte? Denn Artemis hätte doch bei diesem dasselbe Verlangen gestellt, da sie ja gegen Agamemnon keinen persönlichen Groll hat, sondern 'über den verkündigten Mord in der eroberten Stadt ergrimmt', also überhaupt den trojanischen Krieg nicht will. Da mufste wohl nach der Auffassung des Dichters dieser zweite auch wieder zu Hause bleiben? Da haben wir denn doch von dem, was sich Äschylus unter einem Helden dachte, eine etwas höhere Meinung.

Auf die Verkehrtheit, gerade dem Äschylus einen solchen Zwiespalt zwischen dem Willen des obersten Gottes und dem der Artemis unterzulegen, indem jener den Untergang Trojas als gerechte Strafe will, dieser die Zerstörung Trojas verhafst ist, hat schon Fleischmann, Das erste Chorlied der Orestie des Äschylus, Jahrbücher 1886 p. 295 hingewiesen, aber seine Erklärung ist nicht um ein Haar besser. Er meint, dafs allerdings Artemis spezielle Abneigung gegen die Fürsten habe und begründet das folgendermafsen: „Wenn in dem Wunderzeichen v. 119 f. (= v. 121 Wecklein) *βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύματα φέρματι γένναν*, *βλαβέντα λοισθίων δρόμων* und wiederum in der Deutung des Kalchas v. 137 (= 142) *αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισι* die grausame Gier der Adler gegenüber der hilflosen, trächtigen Häsin herausgehoben ist, so wird damit nahe gelegt, in einer entsprechenden Sinnesart der gegen Troja ausziehenden Atriden, deren Folgen die Göttin voraussieht, die Ursache ihrer Sorge und Abneigung gegen die Fürsten zu finden". Das sind reine Willkürlichkeiten, die den Gegensatz zwischen Artemis' Willen und dem des Zeus überdies doch auch nicht aus der Welt schaffen. Denn *Ζεὺς ξένιος πέμπει 'Ατρέως παῖδας*. Äschylus giebt einmal in seinem Agamemnon die Ursache des Zornes der Göttin gegen die Atriden nicht an, Grund genug für uns, diese vollkommen überflüssige Frage gar nicht erst zu stellen; wäre es für die richtige Auffassung des Stückes notwendig, sie zu beantworten, so hätte Äschylus die Antwort schon gegeben. Bis jetzt haben wir noch immer gefunden, dafs er die notwendigen Voraussetzungen in den Stücken selbst giebt, und dafs die Interpreten, die jenseits dieser aus allgemeinen Voraussetzungen heraus das Verständnis eröffnen wollen, nur verkehrtes Zeug zu Tage gefördert haben. Ganz Unglaubliches hat

über den Zorn der Diana Klausen zu v. 129 geschrieben, der da meint, Aschylus habe sich die bekannte, der Diana heilige Hirschkuh, von der zwar nicht er selbst, aber doch andere erzählen, dafs sie von Agamemnon getötet worden sei, in schwangerem Zustande gedacht; dieses Verbrechen an der schwangeren Hirschkuh sei auch dem Kalchas bekannt gewesen, und darum habe er den Frafs der trächtigen Häsin mit jener That Agamemnons in Verbindung gebracht; beiden, den Adlern wie dem Heerführer zürne Artemis, weil sie Tiere, die sich ihres Schutzes erfreuten, aus diesem Schutz entrissen. Und auf Grund dieser Deutung sagt Klausen über die ganze Frage vom Zorn der Diana: *mihi omnia et perspicua videntur et plana* und findet Zustimmung bei Mollwo, Innerer Gang der äschyleischen Orestie, Parchim 1862 p. 7. Aber selbst Klausen ist noch übertroffen worden durch Planck, Über den Grundgedanken des äschyleischen Agamemnon, Ulm 1859. Nachdem dieser die Auffassungen zurückgewiesen hat, dafs die Ursache für den Zorn der Göttin in der Vergangenheit des Atridenhauses oder in der Sorge wegen der zukünftigen Zerstörung Trojas zu suchen sei, oder dafs die Göttin durch die Forderung des Opfers nur warnen wolle, sagt er p. 17 wörtlich: „Der jammervolle Tod des trächtigen Tieres, das sie eben als solches in ihrer besonderen Obhut hält, ist ihr ein Greuel und weckt ihren Grimm. Wen soll nun dieser treffen? Den eigentlichen Urheber des Zeichens, Zeus, kann er nicht treffen; die Adler selbst können noch viel weniger Gegenstand des göttlichen Zornes werden. (Warum denn?) Da bleiben nur diejenigen übrig, denen das Zeichen gesandt wird, die Atriden. Und sind die Atriden an dem Tod des Tieres auch nicht direkt schuld, so sind sie es doch indirekt, ihnen gilt das Zeichen, um ihretwillen geschieht, was die Göttin beleidigt. An sie hält sich daher die Göttin bezüglich der Bufse, die sie haben will“. Das schreibt jemand, der vorher behauptet hat (p. 2), dafs durch das ganze Stück die Vorstellung von göttlicher Gerechtigkeit und einer nach ihren Gesetzen im Menschenleben nie ausbleibenden Vergeltung hindurchgeht.

Auf das *ἄγα θεῶν* in v. 136 sei uns noch gestattet kurz hinzuweisen. Wieder finden wir den Neid der Götter als eine zu fürchtende Quelle des Unheils, ein neuer Beweis, dafs Äschylus diese Vorstellung keineswegs perhorresziert. Hoffentlich wird man nicht wieder mit der Ausrede kommen, das sei nur Äufse-

rung des Kalchas, der eine niedrigere Auffassung vom Wesen der Götter habe, als der geläuterte Dichter; es lag für diesen auch nicht die geringste Veranlassung vor, etwa mit Rücksicht auf die Charakteristik, den Seher hier anders sprechen zu lassen, als er selbst dachte. Es soll übrigens nicht verschwiegen werden, dafs die Codices ἄτα statt ἄγα haben, welches letztere erst seit G. Hermann in den Text gekommen ist. Ἄτα ist aus metrischen Gründen auszuschliefsen; aber sollte es wirklich vom Dichter geschrieben worden sein, so würde das wenig ändern. Äschylus hätte dann von dem Unheil oder Verhängnis gesprochen, das die Götter senden, ohne dafs auch nur entfernt der Gedanke angedeutet wäre oder mit einem Schein von Recht untergelegt werden könnte, dafs dieses Unheil infolge einer Verschuldung der Menschen von den Göttern verhängt würde.

Es folgt der mit Recht so berühmte, in der That unübertrefflich schöne Gesang: Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν ...., in welchem Äschylus die reinste, geläutertste Auffassung von der Macht und dem sittlichen Walten des obersten Gottes niedergelegt hat, der an Schönheit der Form und der Gedanken sich den religiösen Liedern in den Schutzflehenden ebenbürtig an die Seite stellt, an religiösem Gehalt sie überragt. Von entscheidender Bedeutung für die Auffassung der Handlung ist die zweite Strophe. 'Zeus leitet die Menschen zur Einsicht, er hat die Satzung gegeben: durch Leid Lehre, πάθει μάθος. Er träufelt ins Herz die Not, gedenkend der Leiden (μνησιπήμων, also nicht der bösen Thaten, wie G. Herrmann, Klausen, Wecklein, Finsler interpretieren) und selbst die sich sträuben, werden zu rechtem Sinn gebracht. Es ist wohl eine Gnade der Götter, dafs sie so mit Gewalt das Ruder führen'. Den letzten Satz mit Wecklein als Frage zu denken: δαιμόνων δὲ ποῦ χάρις βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων; und zu übersetzen: 'und nirgends zeigt sich Gnade der Götter, die mit Gewalt das Steuerruder lenken', führt zu einer Härte der Auffassung, zu der dem Gedankengange nach gar keine Veranlassung vorliegt. Offenbar will der Dichter sagen, dafs die Gottheit das Leid benutzt, um die Menschen selbst gegen ihren Willen zur rechten Einsicht zu führen, dafs sie also das Leid resp. die Strafe als Erziehungsmittel anwendet und dafs sich auch hierin ihre Gnade zeigt. Als Sentenz aufgefafst, kann das Wort πάθει μάθος verschiedenerlei bedeuten; es kann entweder den Erfahrungssatz bezeichnen: 'erst durch Leid kommen

die Menschen zur richtigen Einsicht', womit natürlich nicht gesagt werden soll, dafs dieser Satz ausnahmslose Anwendung findet, oder es kann der tröstlichen Anschauung Ausdruck geben, dafs auch das Leid dazu diene, den Menschen zur richtigen Erkenntnis zu führen, ihn zu klären und zu läutern. Im ersten Falle wird sich Leid oft mit Strafe decken, im zweiten mit Unglück. Da nun Äschylus den Chor diesen Satz an hervorragender Stelle aussprechen läfst, unmittelbar bevor er Agamemnons That in Aulis bespricht, und unmittelbar darauf ihn noch einmal in wenig veränderter Form wiederholen läfst: *Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει*, so können wir mit Sicherheit annehmen, dafs er ihn in engste Beziehung mit der vorliegenden Handlung gesetzt hat, ja diese gewissermafsen auf ihm aufbaut. Wie er ihn in Bezug auf diese Handlung aufgefafst hat, wird sich aus der Beurteilung ergeben, welche der Chor für die That Agamemnons hat. 'Als in Aulis', so fährt derselbe fort, 'die Mannen der Achäer durch wilde Stürme heimgesucht wurden, als das Heer hungerte und die Blüte der Argiver hinsank, und der Seher ein Mittel gegen den Sturm verkündete, noch grausiger als dieser selbst, auf Artemis hinweisend, so dafs die Atriden das Zepter zu Boden stiefsen und die Thränen nicht zurückhielten, da sprach der Ältere von ihnen: "Ein schweres Verhängnis ist es, nicht zu gehorchen, ein schweres auch, wenn ich das Kind schlachten soll, das Kleinod des Hauses, die väterliche Hand mit dem jungfräulichen Blute besudelnd. Keines von beiden ist ohne Unheil. Wie soll ich schiffsflüchtig werden, die Bundesgenossen verlierend? Denn sie haben ein Recht, das windstillende Opfer, das Blut der Jungfrau zu verlangen. So geschehe es denn zum Heile". Als er aber erst einmal das Joch des Zwanges auf sich genommen und den neuen Sinn, den unheiligen, ruchlosen geatmet hatte, da bebte er vor nichts zurück. Denn der unselige Wahn nach der ersten Schuld giebt bösen Rat und treibt die Menschen zu neuer Keckheit. So wagte er es, der Opferer seines Kindes zu werden um den Krieg für das Weib und für die Weihe der Schiffe'. Es folgt darauf die wahrhaft ergreifende und rührende Schilderung des Opfers selbst, die einerseits das Mitleid mit dem Schicksal der Tochter erregt, andererseits die Schuld des Vaters um so freventlicher erscheinen läfst. Wenn dann der Dichter die Worte anschliefst: 'der Kunst des Kalchas ist die Erfüllung seiner Vorhersagungen nicht versagt',

so wird in uns die Vermutung rege, dafs, wie die dunkle Andeutung, die der Seher von dem Verlangen der Göttin nach dem unerhörten Opfer gegeben hat, zur That geworden ist, so auch der zweite Teil seiner Weissagung von der *οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποινος* sich bewahrheiten wird. Und mit dem Gedanken: 'die Gerechtigkeit wägt den Menschen zu, durch Leid zur Erkenntnis zu kommen', schliefst der Teil des grofsen Chorgesanges, der sich speziell mit Agamemnon und seiner That beschäftigt, ab.

Nach diesem Gedankengange scheint es uns unwiderleglich, dafs mit *πάθος* auf ein schweres Leid, das den Agamemnon als Strafe für sein schweres Vergehen treffen wird, hingewiesen und damit die sorgenvolle Stimmung des Chors begründet wird. Denn so sehr es anfangs auch den Anschein hat, als ob Äschylus die Schwere des Konflikts, in dem sich sein Held befand, voll würdigt und mit allem Nachdruck betont, so läfst er doch diesen Gesichtspunkt im weiteren Verlauf des Chorliedes fallen und hebt nur noch die sittliche Schuld hervor; er stellt seinen Helden in unzweideutiger Weise als Frevler hin, indem er von ihm sagt: *τὸ παντοτόλμον φρονεῖν μετέγνω* und ihm eine *ἄναγνος, ἀνίερος, δυσσεβὴς τροπαία φρενός* zuschreibt. Wir würden diese Bedeutung des *πάθει μάθος* und seine Anwendung auf die speziell vorliegende Handlung, die Opferung Iphigeniens durch Agamemnon, nicht so urgieren, wenn nicht Fleischmann in seiner oben erwähnten Abhandlung dafür einträte, dafs der Dichter mit diesen Worten nicht das Schicksal Agamemnons allein im Auge habe, sondern über dasselbe hinaus weise, dafs der Chor dadurch nicht seine Sorge über kommendes Unheil ausdrücke, sondern „in dem Gedanken an Zeus' Leitung der Menschengeschicke Trost suche und finde“, dafs in v. 183—250 (= 194—262 Wecklein) gezeigt werde, „wodurch die Erfüllung des Wortes *πάθει μάθος* an der Person des Königs unmöglich wurde“, und dafs jene Worte „einen Hoffnungsstrahl enthalten, der von den düsteren Ahnungen hinweg über Schmerz und Leid der Gegenwart erhebt“. Uns scheint der Gedankengang im einzelnen, wie die Gesamtstimmung, dieser Auffassung zu widersprechen. Der Gedanke: *Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει* im unmittelbaren Anschlufs an die Schilderung der Opferung und die Worte *τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι* weist auf die Strafe hin, die den Agamemnon treffen mufs; die

Grundstimmung des Chors ist eine düstere, unheilahnende, und in diese tragische Stimmung mufste auch der Zuschauer versetzt werden. Der einzige Grund, der gegen die hergebrachte Auffassung des πάθει μάθος spräche, könnte der sein, dafs Agamemnons Tod, da er so jäh und ungeahnt über ihn hereinbricht, ihm nicht Zeit zum μαθεῖν läfst; das ist richtig, doch dürfen wir den Satz wohl nicht so eng auffassen, dafs wir ihn auf die bewufste Erkenntnis des Unrechts nach empfangener Strafe einschränken; in der etwas erweiterten Bedeutung, dafs auf das Unrecht die Strafe folge, findet er nach der Tendenz des Dichters Anwendung.

Also Äschylus hat nicht nur eine tragische Schuld konstruiert, sondern auch eine sittliche. Hat der Dichter damit recht gethan? Nach unserer Auffassung nicht. Äschylus hatte einen Konflikt geschaffen von gewaltiger Tragik. Auf der einen Seite das grausige Verbrechen, das Opfer des eigenen Kindes, auf der anderen Ehrlosigkeit, Verrat an den Bundesgenossen, die ein Recht haben, von dem, den sie gewählt, auch ein persönliches Opfer zu verlangen, auf dafs sie nicht, mit Schimpf und Hohn bedeckt, unverrichteter Sache nach Hause zurückkehren, die Rücksicht auf das Heer, das, im Hafen eingeschlossen, weder gegen die Feinde noch nach Hause ziehen kann und schon dem Hunger verfällt, endlich, und nicht das unbedeutendste, Ungehorsam gegen den Willen der Gottheit, die durch den Seher gesprochen. Wahrlich, ein gewaltiger, unlöslicher Konflikt von furchtbarer Tragik. In dieser Zwangslage mufste der König schuldig werden, mochte er handeln, wie er wollte. Dieselbe leugnen zu wollen und auch hier dem Helden volle Freiheit des Handelns beizumessen (die freie Wahl soll ja das Lebensprinzip der Tragik sein, Günther p. 432), mufs angesichts der Worte des Dichters ein vergebliches Bemühen bleiben. Und doch wird es fortwährend mit Eifer versucht. Wecklein zu v. 222 bemerkt: „Um sein Gewissen zu beruhigen stellt sich Agamemnon mit der Sophistik der Leidenschaft die unehrenhafte Handlung eines λιπόναυς vor Augen“. Es ist leicht zu ersehen, auf wessen Seite hier die Sophistik ist. Finsler p. 17 sagt: „Nach dem, was wir über das Zeichen der Adler wissen, kann uns das ‘Joch der Notwendigkeit’, das der König auf sich nahm, nicht als ein von den Göttern ihm, dem Unschuldigen, auferlegter Zwang erscheinen. Er hatte sich selbst, und nicht ungewarnt, in die

verhängnisvolle Lage begeben, aus der er keinen Ausweg fand, als den des Verbrechens“. Das klingt ja so, als ob das ekelhafte Verlangen nach dem Opfer der Iphigenie notwendig gestellt werden mufste, sobald Agamemnon nach Aulis kam. „Ausdrücklich verwirft der Chor die Meinung, als ob sich der König in einem Widerstreit der Pflichten befunden habe“. Das ist nicht wahr, sondern er trägt im weiteren Verlauf der Gesänge dem Konflikt keine Rechnung mehr. Voller Widersprüche äufsert sich Keck p. 21: „Obgleich die kriegerische Ehre und die Mahnung der hellenischen Fürsten ihn zur Opferung Iphigenias drängt — er ist für immer in den Augen der Welt geschändet, wenn er von der Expedition nach Troja zurücktritt —: dennoch ist die Schuld, die er durch Hinschlachtung seiner Tochter auf sich lädt, ganz und gar seine eigene, und der Dichter hat in dem schönen Chorgesange wohl dafür gesorgt, dafs wir erkennen, wie der König mitten in allem inneren und äufseren Drang und Zwang dennoch freiwillig und mit vollem Bewufstsein die Verantwortung der schweren That auf sich nimmt“.

Über die Thatsache, dafs Artemis nach des Dichters Wort das Opfer verlangt (schon v. 157 steht *σπευδομένα*) und dieses Verlangen durch den Mund des berufenen Vertreters, des Sehers, ausspricht, sucht man sich damit hinwegzuhelfen, dafs man meint, das Verlangen sei nicht ernstlich gemeint gewesen und habe nur als Warnung dienen sollen. Bei Wecklein, Studien zu Äschylus p. 104 lesen wir: „Die Ermordung durch die eigene Gattin ist die Schicksalssühnung für den Frevel an der eigenen Tochter, für die *ὕβρις*, mit welcher der kampf- und ruhmbegierige Heerführer, statt die durch die ewigen Gesetze ein für allemal verbotene Forderung des Sehers ein für allemal abzuweisen und statt das Gebot der Pflicht ein für allemal höher zu achten als die Macht äufserer Umstände, sich dadurch, dafs er die Möglichkeit, den unerhörten Forderungen Folge zu leisten, auch nur in Betracht zog, von der Festigkeit richtiger Erkenntnis und grundsätzlichen Handelns abbringen liefs“. Ähnlich Einleitung zur Orestie p. 20: „Agamemnon vergiefst das Blut seines eigenen Kindes, ohne den Willen der Göttin Artemis zu erfüllen, welche durch die Forderung des nicht zu erfüllenden Opfers die Greuel der Verwüstung von der ihr am Herzen liegenden Stadt Troja abzuwenden und die Hinschlachtung vieler Menschen zu verhindern sucht“. Es ist auf den ersten Blick klar, dafs diese

Anschauungen nicht auf Worten des Äschylus beruhen, der auch nicht entfernt eine Handhabe dafür bietet, sondern auf dem Bedürfnis, eine Theorie zu stützen, die sich ohne dergleichen geschraubte Erklärungen nicht halten läfst. Auch Günther folgt dieser Deutung. „Die von der Göttin verlangte Opferung der Iphigenie“, sagt er p. 120, „ist nur hypothetisch zu verstehen, ich möchte sagen als eine Art Prüfung oder Warnung (cf. Mollwo a. a. O. p. 13), die aber den ehrgeizigen Feldherrn nicht zur Besinnung bringt“. Natürlich, es handelt sich ja darum, auch den Agamemnon als Beweis dafür anzuführen, dafs der Mensch bei Äschylus aus freier Entschliefsung handelt und nach der guten oder schlimmen Artung seines Herzens aus des Schicksals Urne sich Leben oder Tod zieht (p. 124). Wir, die wir nur auf dem Text fufsen, können nur sagen, dafs die Freiheit der Selbstbestimmung bei Agamemnon nach der äschyleischen Darstellung stark beeinträchtigt ist, dafs er unter sehr starkem Drucke steht und der Dichter dem durch die Worte *ἀνάγκας λέπαδνον* auch zur Genüge Ausdruck giebt.

Also der Konflikt ist nicht wegzuleugnen; die durch ihn verursachte tragische Verschuldung hätte dem Dichter genügen sollen; auf ihr konnte er ganz allein das Stück aufbauen, sie zog, wenn etwas Sorgfalt auf die Charakteristik der Klytämnestra und auf das psychologische Moment gelegt wurde, das Unheil mit unabweisbarer Notwendigkeit auf das Haupt des Helden herab, diese That mufste ihm das Herz der Gattin entfremden und in ihr den Gedanken an Rache aufkommen lassen. Die tragische Wirkung wäre eine vollkommen reine gewesen, Äschylus hätte eine geradezu vollendete Tragödie gedichtet. Aber er hat es verschmäht, sich darauf zu beschränken und hat dadurch die tragische Wirkung stark beeinträchtigt. Je gröfser die sittliche Verschuldung des Helden, je mehr er als Frevler hingestellt wird, um so mehr verringert sich unsere Sympathie, um so mehr verliert sein Unglück an erschütternder Macht, um so mehr wird die ganze seelische Anteilnahme heruntergedrückt auf ein blofses moralisches Rechenexempel, um so mehr wird die rein ästhetische Wirkung abgeschwächt, weil sich ein Gesichtspunkt in den Vordergrund drängt, der mit der Ästhetik zunächst nichts zu thun hat.

Ein treffliches Beispiel, wie ein Dichter durch zu starke Betonung der sittlichen Schuld die Wirkung des Stückes sich

selbst zum Teil verderben kann, bietet Schillers Jungfrau von Orleans. Bei aller Bewunderung für die unvergleichlichen und über alles Lob erhabenen Schönheiten des Stückes in Bezug auf Aufbau der Handlung, Gedankenreichtum und Sprache werden wir doch das Gefühl nicht los, das der Sturz der Jungfrau von ihrer Höhe nicht ausreichend motiviert ist, wir können es nicht nachfühlen, dafs die natürliche Regung des Herzens eine genügende Schuld abgeben soll, um ihren Fall als eine notwendige Sühne erscheinen zu lassen. Und doch stellt Schiller die Sache so dar; man lese die Worte der Johanna im Monolog des vierten Aktes:

> Und aus der Freude Kreis mufs ich mich stehlen,
> Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.
> Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
> Und mich vernichtet nicht die Scham?

ferner im Gespräch mit Agnes Sorel:

> Verlafs mich, wende dich von mir! Beflecke
> Dich nicht mit meiner pesterfüllten Nähe!
> Sei glücklich, geh! Mich lafs in tiefster Nacht
> Mein Unglück, meine Schande, mein Entsetzen
> Verbergen —

sowie in der folgenden Scene:

> Furchtbare, kommst du, dein Geschöpf zu strafen?
> Verderbe, strafe mich, nimm deine Blitze
> Und lafs sie fallen auf mein schuldig Haupt.
> Gebrochen hab' ich meinen Bund, entweiht,
> Gelästert hab' ich deinen heil'gen Namen!

Diese Worte, unmittelbar vor der Katastrophe gesprochen, führen eine so beredte Sprache, dafs gar kein Zweifel dagegen aufkommen kann, dafs Schiller während des Arbeitens durch dieses Schuldbewufstsein das Schweigen der Jungfrau gegenüber den Anklagen des Vaters hat motivieren wollen, dafs er also in ihrer Liebe die Schuld, und zwar die sittliche Schuld, gesehen hat, die das Unheil heraufbeschwört. Und gerade dadurch fühlen wir uns nicht voll befriedigt; die Schuldfrage wird uns mit Gewalt aufgedrängt und ihre Lösung erscheint uns nicht geglückt[1]).

1) Über die in einem Briefe vom November 1801 niedergelegte Auffassung Schillers von der Schuld der Jungfrau vgl. die treffliche Auseinandersetzung bei Bulthaupt a. a. O. I p. 335f.

Doch zurück zu Äschylus! Mit dem Chorlied ist auch die Exposition abgeschlossen; sie hat uns über die äufsere Situation aufgeklärt, hat die dem Stück zu Grunde liegende That angegeben, die das Leid heraufbeschwört, ferner die sittliche Schuld des Helden sowie die Grundstimmung, das sichere Gefühl des kommenden Unglücks. Sehen wir nun, wie Äschylus auf dieser Exposition das Stück aufbaut, ob er gehalten, was er versprochen.

Von dem Chor aufs ehrfurchtsvollste begrüfst, verkündet Klytämnestra die frohe Botschaft von dem Fall Trojas: *Πριάμου γὰρ ᾑρήκασιν Ἀργεῖοι πόλιν* und zählt, um allen Zweifel an der Zuverlässigkeit der Nachricht auszuschliefsen, die Stationen, die das Feuersignal auf seinem Wege vom Ida bis zum Atridenpalast zurückgelegt, auf. Diese Aufzählung ist für uns langweilig, für das athenische Publikum mochte sie nicht ohne Reiz sein. Nachdem sie kurz das Schicksal der überwundenen Stadt besprochen, wendet sie sich in ihren Gedanken dem rückkehrenden Heere zu, und gespannt lauscht der Hörer ihren Worten, ob sie wohl ihr Innerstes eröffnen wird. Aber sie birgt verschlossen im Busen, was sie brütet. Wohl weist sie darauf hin, dafs noch nicht alles Unheil ausgeschlossen ist, aber sie führt als Grund etwaigen Übels nicht das an, was ihr Herz bewegt. 'Wenn es die stadtschirmenden Götter Trojas ehrt, dann dürfte das Heer wohl glücklich heimkehren, nur soll es nicht Leidenschaft befallen, zu zerstören, was es nicht darf. Käme es aber in Sünde, so könnte wohl aufwachen das Weh der Toten'. Nur ahnen kann der Hörer, dafs die *ὀλωλότες* in Klytämnestras Munde vielleicht nicht die vor Troja Erschlagenen sind, sondern die hingeschlachtete Tochter. Aber kein Wort deutet auf die in ihr wühlende Leidenschaft der Rache oder des Hasses; kommt das Unglück, so senden es die Götter für ein Vergehen an ihnen. So tritt das verschlossene, unheimliche, heuchlerische Wesen der Königin in dem ersten Auftritt, in dem sie das Wort ergreift, dem Zuschauer, der aus den früheren Andeutungen des Dichters weifs, was er von ihr zu erwarten hat, klar vor Augen. Zwecklos also, wie Keck p. 28 meint, ist die raffinierte Heuchelei an dieser Stelle keineswegs; sie dient freilich nicht einem Fortschritt der Handlung, sondern der Charakteristik. Dem Chor aber liegt alles Arge fern, er hört nur ihre verständigen Worte und lobt sie darob, um sodann in längerem Liede über den Fall Trojas

zu reflektieren. So macht der Anfang des Agamemnon den Eindruck, als ob auch hier wieder das eigentlich Dramatische, der Entwickelungsgang, zurück- und das Verweilen in der Reflexion, das Lyrische, im Übermafs in den Vordergrund treten würde.

Der Fall Trojas legt den Gedanken nahe, dafs sich hier die rächende Hand des Zeus gezeigt hat, darum beginnt das Lied naturgemäfs mit einer Anrufung des *Ζεὺς ξένιος*, der schon lange seinen Bogen auf Paris gerichtet hielt. Das giebt Veranlassung, einen allgemeineren Gedanken auszusprechen: 'Nicht fromm ist, der da sagt, dafs die Götter sich nicht kümmern um die Frevel der Sterblichen'. Man sieht, der Chor ist wieder mitten drin in religiös-ethischen Betrachtungen. 'Gefährlich ist übermäfsiges Glück, es bietet keinen Schutz dem, der sich gegen den Altar der Dike vergangen hat, wohl aber übt die unselige Verführung, die ratende, unheilvolle Tochter des Unheils, ihren Zwang aus, dann flammt lichterloh das Verderben auf, wie denn auch Paris den gastlichen Tisch der Atriden schändete durch die Entführung des Weibes'. Dafs Äschylus hier noch einmal auf Paris zurückkommt, ist ein schlagender Beweis dafür, dafs sein Gedankengang von dieser Handlung, die den Fall Trojas herbeigeführt hat, beeinflufst ist. Es ist ganz unmöglich, wenn man dem Dichter nicht Gewalt anthun will, schon hier Hinweise auf Agamemnon und die Strafe, die ihn für seine Schuld treffen soll, zu wittern. Bei Enger lesen wir als Erklärung zu den Worten *βιᾶται δ' ἁ τάλαινα πειθώ, προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας*: „Hat der Mensch gefehlt, so erzeugt die *ἄτη* die *πειθώ*, die den Menschen umstrickt, gleichsam die Wege der Mutter ebnet, *προβουλόπαις*, und ihn immer tiefer ins Verderben stürzt bis zur *ἀφάνεια*. Diese Stelle ruft die ganz ähnliche v. 213 ins Gedächtnis zurück, so dafs der Hörer sich die Schuld des Agamemnon vergegenwärtigt, die ebenso gestraft werden mufs, wie die des Paris; denn die letztere ist nur deshalb Gegenstand der Betrachtung, um die allgemeinen Gedanken von der Weltordnung und dem Strafgericht um so unbefangener entwickeln und aus der erfolgten Bestrafung des Paris den Schlufs auf die bevorstehende Bestrafung des Agamemnon dem Zuhörer nahe zu legen“. Ganz abgesehen davon, dafs die Hineinziehung des Agamemnon ganz willkürlich ist und nur der vorgefafsten Meinung dient, dafs Äschylus alle seine Bemerkungen,

wenn auch ganz versteckt, auf die Schuld seines Helden zuspitzt, ist der Zusammenhang der Antistrophe *α* mit der Strophe falsch aufgefafst. Äschylus spricht von der Gefahr übermäfsigen Glückes, des *πλοῦτος* oder der *φλέοντα δώματα ὑπέρφευ*; zu hohes Glück verführt den Menschen zum Fehl, bei ihm zeigt die *πειθώ* so recht ihre Macht, es ist daher ganz falsch, zu *βιᾶται* aus dem vorhergehenden als Objekt *τὸν λακτίσαντα* zu ergänzen. Auch Schneidewin macht einen ähnlichen Fehler, indem er zu v. 369 sagt: „Es drängt aber gewaltig die unselige, aus einmaligem Übertreten des Rechts entspringende Überredung, zu weiterer Verblendung fortmahnend“, und von einer aus der *πρώταρχος ἄτη* entsprungenen Zuversicht spricht, die unwiderstehlich zu neuer *ἄτη* dreist verlockt. Das ist alles erst in den Dichter hineininterpretiert. Wie in anderen Chorgesängen kehrt auch in diesem Äschylus in der letzten Strophe auf den Gedanken der ersten zurück. ‘Übermäfsiger Ruhm lastet schwer; die hohen Zinnen trifft des Zeus Blitzstrahl, darum wähle ich neidloses Glück’ (v. 474—477), Beweis genug, dafs hier nicht von der Verführung, die in der ersten Schuld liegt, die Rede ist, sondern von der, die übermäfsiges Glück in sich trägt.

In dem zweiten Strophenpaar schildert nun der Dichter die Not, welche Helena über Troja, über ihren Gatten, über Griechenland gebracht, das statt der in den Kampf gesandten Söhne nur Aschenkrüge heimkehren sieht, um durch diesen Hinweis wieder den Übergang auf seinen Helden zu finden. ‘Schmerz und Mifsgunst gegen die Atriden, die Führer, bemächtigt sich der Herzen (v. 457), schwer lastet die grollende Rede der Bürger, er zahlt die Schuld des Volksfluches, darum weicht nicht die Sorge, dafs ich schweres Leid zu hören bekomme. Denn nicht unbeachtet lassen die Götter die vielen Getöteten, die finsteren Erinyen stürzen den, der im Glück weilt, ohne gerechten Sinn’, woran sich noch die eben erwähnte Wiederholung des Gedankens vom übermäfsigen Ruhm schliefst. So wird auch dieser Chorgesang vom Dichter benutzt, um der bangen Sorge kommenden Leids Ausdruck zu geben, zugleich aber, um eine neue sittliche Schuld des Helden aufzustellen. Unheil ahnt der Chor, weil *τῶν πολυκτόνων οὐκ ἄσκοποι θεοί*, und *τυχηρὸς ἄνευ δίκας* wird Agamemnon genannt. So wird ihm der Tod der vielen Gefallenen zur persönlichen Schuld angerechnet, welche Sühne heischt. Äschylus hat damit einen schweren Fehler begangen. Einmal ist es für

den Dramatiker stets bedenklich, wenn er aufser dem Hauptmotiv, auf dem er seine Handlung aufbaut, plötzlich ein zweites einführt; der Zuhörer wird dadurch irre geleitet und verliert die Einheitlichkeit der Auffassung. Dann aber konnte letzterer zu dieser Motivierung des furchtbaren Schicksals, das dem Helden des Stückes bevorstand, nur verwundert den Kopf schütteln. Es ist nie und nimmer einem Volke eingefallen, einen Herrscher, der dasselbe in einem Rachezuge für schnöde Beleidigung zu Ruhm und Sieg geführt, für das Blut der Gefallenen persönlich verantwortlich zu machen und ein trauervolles Los, das ihm später beschieden wird, als gerechte Strafe dafür anzusehen. Wenn auch einzelne, die durch den Tod eines Angehörigen schwer betroffen sind, mit dem Geschick hadern und gegen den Herrscher murren, bis zu dem Grade ungerechter Beurteilung versteigt sich wohl niemand. Der trojanische Krieg hat viele Jahrhunderte lang in Griechenland als die glänzendste Grofsthat gegolten, an der sich alle Generationen erbaut und erhoben haben, in seinem Ausgang hat man stets die gerechte Hand der waltenden Gottheit erkannt, und nun sollte der König, der alle Stämme unter seinem Zepter vereinigt und die Rache an dem freventlichen Schänder der Ehre des Königshauses vollzogen hat, für den Tod der Gefallenen dadurch büfsen, dafs er am Tage des feierlichen Einzuges in seinen Palast vom eigenen Weibe meuchlings erschlagen wird? Aber Äschylus hat es nun einmal gesagt, er macht wirklich seinem Helden aus dem vergossenen Blute einen Vorwurf und rechnet es ihm als sittliche Schuld an. Wie finden wir uns damit ab?

Nun zunächst ist zu bemerken, dafs es nur eine vorübergehende Bemerkung des reflektierenden Dichters ist, dafs er im ganzen weiteren Stücke darauf nicht wieder zurückkommt, obgleich doch die sittliche Schuld noch mehrfach erörtert wird, so dafs man keineswegs sagen kann, der Dichter baue auf dieser Schuld in gleicher Weise wie auf der Opferung der Tochter das Stück auf. Dadurch wird zunächst der Fehler bedeutend abgeschwächt, es ist eben kein besonderer Wert auf diesen Gedanken zu legen. Zu erklären ist er aber dadurch, dafs in Aschylus zwei Seelen wohnten, zwei Richtungen seines Wesens, die zunächst parallel nebeneinander herliefen, mit zunehmendem Alter sich immer mehr gegenseitig zu durchdringen suchten und bisweilen einander feindlich kreuzten, die ästhetische und die

religiös-ethische[1]). Die letztere führte ihn mit der Zeit dahin, in den Menschenschicksalen die führende Hand des Zeus zu sehen und das Leid als Folge sittlicher Vergehen sich vorzustellen. Bei einer Natur, die zu stetigem moralischen Reflektieren, ja Grübeln neigt, liegt es nahe, dafs sich mit der Zeit eine einseitige Auffassung ausbildet, die, auf Dinge übertragen, die diesen Mafsstab nicht vertragen, zu Urteilen führt, die vollkommen aus dem Rahmen dessen, was die Menschen jemandem zur sittlichen Schuld anzurechnen pflegen, heraustreten.

Wie nun Äschylus diese neu konstruierte sittliche Schuld sehr zum Glück für die Wirkung seiner Tragödie fernerhin nicht weiter erwähnt, so hat er auch nicht daran gedacht, aus dem Blute der vor Troja Gefallenen eine neue tragische Schuld herzuleiten, aus der er im weiteren Verlauf der Tragödie das Unglück sich entwickeln liefse. Er hätte das schliefslich thun können, nur mufste er dann die Handlung ganz anders fortführen; er hätte z. B. den Groll der Bürger durch Klytämnestra zur hellen Flamme schüren und den König ein Opfer der Volkswut werden lassen können; er hat auch darauf sehr zu seinem Vorteil verzichtet, sein guter Genius hat ihn davor bewahrt, die dramatischen Folgerungen aus seinen Reflexionen zu ziehen.

Auch abgesehen von dem eben besprochenen Bedenken ist das zweite Chorlied dem ersten nicht gleich zu achten, es steht ihm an Bedeutung der Gedanken wie an Schönheit der Form nach.

Nachdem nun noch in einem Nachgesang der Chor seinen Zweifel geäufsert, ob auch wirklich die Kunde von dem Falle Trojas wahr sei, oder ob vielleicht ein Trug der Götter vorläge (ἤ τοι θεῖόν ἐστι ψύθος; man sieht wieder, wie wenig Äschylus mit seiner angeblich geläuterten Gottesauffassung darauf aus ist, Äufserungen, die eine recht niedrige Vorstellung von den Göttern bezeugen, zu vermeiden), erscheint der Herold, um in unzweideutiger Weise jeden Zweifel zu beheben. In wunderbar schönen Worten begrüfst er den heimischen Boden, die heimischen Götter, die Heroen, und fügt die Bitte hinzu, mit freundlichem Blick den heimkehrenden König zu empfangen. 'Denn euch und

---

1) Über die innige Verknüpfung sittlicher und ästhetischer Ideen bei Äschylus hat Herwig in der mehrfach erwähnten Arbeit eingehend gehandelt. Leider überträgt er das, was in einem Stücke sich erweist, auch auf die übrigen, so dafs seine Folgerungen oft sehr gewagt sind.

allen diesen (sc. den Bürgern) bringt er Licht in dunkler Nacht, der Herrscher Agamemnon. Begrüfset ihn freudig, er verdient es, der Troja umgegraben mit der Hacke des Zeus. Altäre und Göttersitze sind verschwunden und jeglicher Same ist ausgetilgt aus dem Lande. Ein solches Joch hat er Troja auferlegt und kehrt nun heim, ein beglückter Mann, am meisten wert gepriesen zu werden unter den Jetztlebenden'. Jetzt hat sich der Dichter wiedergefunden. In vollem Glanze strahlenden Ruhmes mufs uns der Held vorgeführt werden, damit er unsere Sympathien voll gewinnt, nur dann wird uns sein Fall erschüttern. Wir werden sehen, wie vollständig Äschylus im weiteren Verlauf des Stückes dieser ästhetischen Forderung gerecht wird. Zugleich kannte unser Dichter die mächtige Wirkung des Kontrastes gerade für den tragischen Effekt zu gut, als dafs er ihn nicht hätte nach Möglichkeit verwenden wollen. Darum ist es ganz unmöglich, wie es die Herausgeber trotzdem thun, in den Worten: *βωμοὶ δ' ἄϊστοι καὶ θεῶν ἱδρύματα καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθονός* einen Hinweis auf eine freventliche Versündigung an den Altären der Götter zu sehen; sie bedeuten nur, dafs Troja mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, und zwar von dem, der die Hacke des Zeus dabei geführt, also auf höheren Befehl gehandelt hat. Es wäre undichterisch, das Bild, das dem Zuschauer von Agamemnon entrollt wird, der soeben *φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων* genannt worden ist, in dieser Weise zu stören, um ihn unmittelbar dahinter wieder als *εὐδαίμων ἀνήρ* und *ἀξιώτατος τίεσθαι* zu bezeichnen. Welchen Wert Äschylus darauf gelegt hat, den Agamemnon nunmehr sympathisch zu schildern, geht schon aus der Innigkeit des Verhältnisses hervor, das er zwischen dem Herrscher und seinem Volk bestehen läfst. Was der Herold von sich gesagt, dafs seine Freude so grofs sei, dafs er jetzt auch den Tod gern hinnehmen würde, das nimmt der Chor auf, indem er auch seine Sehnsucht nach dem fernweilenden Heere bekennt und auf die Frage, ob er irgend wen während der Abwesenheit des Königs zu fürchten Grund gehabt, erklärt: 'so, dafs mir jetzt "dein Sterben" grofse Huld wäre' (v. 555).

Die weiteren Worte des Herolds erzählen von dem Elend des Heeres vor Troja, sind also für den weiteren Gang der Handlung irrelevant. Da erscheint Klytämnestra, deren Auftreten von dem Zuschauer mit der gröfsten Spannung erwartet wird. Dafs sie bereits vorher anwesend ist und als stummer Zeuge der

Scene zwischen dem Herold und dem Chor beiwohnt, ist ausgeschlossen. Dann hätte der Herold sie anreden müssen und der Chor hätte nicht v. 551—555, in denen er seinem Kummer über die Zustände daheim, wenn auch nur andeutungsweise, Ausdruck giebt, sprechen können.[4] Nun liegt aber für die Königin keine äufserlich erkennbare Veranlassung vor, wieder aus dem Palast herauszutreten, eine Mitteilung über die Ankunft des Herolds wird ihr nicht gemacht. Auch ist vorher ihr Eintritt in den Palast nicht besonders angedeutet. Darum läfst sie Schönborn p. 163 nach ihrem ersten Auftreten in der Zwischenzeit nicht gar ferne von der Bühne mit Opfern beschäftigt sein und von ungefähr zu dem Gespräch des Herolds mit dem Chor hinzukommen. Dann wäre freilich ihr plötzliches Erscheinen motiviert. Aber für so skrupulös dürfen wir den Äschylus nicht halten. Er liefs die Königin, als er sie auf dem Sprechplatz nicht mehr brauchte, einfach in den Palast zurück- und ebenso wieder heraustreten, als er sie in das Gespräch eingreifen lassen wollte. Dafs sie von der Anwesenheit des Heroldes irgend welche Kunde erhalten habe, setzte der Dichter stillschweigend voraus, ebenso wie später auch nicht extra erwähnt wird, dafs die Ankunft des Königs nach dem Inneren des Palastes gemeldet wird. Klytämnestra läfst nun in sehr wohlgesetzten, ja teilweise vollendet schönen Worten dem Gatten durch den Herold den Ausdruck ihrer Freude und die Versicherung ihrer Treue übermitteln. Möglich, ja mit Rücksicht auf die Wahl der zweideutigen Worte *πῆμα τῶν ὀλωλότων* in v. 358 (siehe oben p. 149) nicht unwahrscheinlich ist es, dafs Äschylus in den Versen *οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς* (v. 616 f.) mit dem Eintauchen des Erzes absichtlich einen zweideutigen Ausdruck gebraucht hat; aber wenn auch der Zuschauer an den grauenvollen Ausgang des Stückes dabei denken konnte, so war diese Auffassung doch weder für den Herold, an den diese Worte gerichtet sind, noch für den Chor möglich; ihnen gegenüber also hält die Königin ihre heuchlerische Maske aufrecht. Es ist klar, dafs Aschylus auch in diesem Auftritt die Kontrastwirkung beabsichtigt hat.

Der Rest des Aktes bliebe besser weg, er ist durch den Gang der Handlung nicht begründet, sondern Beiwerk. Der Chor fragt nach dem Schicksal des Menelaos, worauf der Herold in epischer Breite eine im übrigen recht hübsche Erzählung von

dem Sturme giebt, der die Griechen auf der Rückkehr heimgesucht. Dafs man auch hier versucht hat, einen innerlich begründeten Zusammenhang herzustellen, darf uns nicht wunder nehmen. So lesen wir bei Finsler p. 21: „Noch wagt der Chor zu hoffen; wenn Menelaos mit heimkehrt, so kann sich alles zum guten wenden; da mufs er hören, dafs ein schrecklicher Sturm die Achäerflotte zerstreut hat, und dafs Menelaos verschollen ist“. Das ist freie Erfindung; dieser Gedankengang ist durch kein Wort des Dichters angedeutet und ist im übrigen ganz verkehrt, da der Chor bisher nur ganz unbestimmt Unheil ahnt, aber nicht an eine bestimmte That denken kann, bei der Menelaos rettend einspringen könnte. Gleich gesucht ist Kecks Deutung. „Welche Bedeutung“, sagt er p. 31, „diese Schilderung des Sturmes für die dramatische Ökonomie habe, darüber kann man nicht zweifelhaft sein: beiläufig liegt darin eine Hindeutung auf das der Trilogie angehängte Satyrspiel Proteus, worin der an die ägyptische Küste verschlagene Menelaos vorkam, aber das für die Trilogie bedeutsame Motiv ist dies, dafs der Dichter erstlich zeigen will, wie der Zorn der Götter über die in Troja vollbrachten unfrommen Thaten bereits wirksam gewesen ist, wie aber dem der Meerflut entgangenen Agamemnon noch eine andere Art der Vergeltung droht; sodann mufste (sic!) durch die vorläufige Beseitigung des Menelaos einfach motiviert werden, wie nicht nur Klytämnestras Rachethat, sondern auch Ägisthos' mehrjährige Tyrannis ins Leben treten konnte, denn wenigstens die letztere wäre nicht möglich gewesen, wenn des Königs Bruder gleichzeitig mit ihm heimgekehrt wäre“. Nein, der Grund, weshalb Äschylus diese Erzählung beigefügt hat, ist, wenn sie nicht lediglich episodenhaft ist, ein ganz äufserlicher; sie bot ihm die äufsere Überleitung zu dem folgenden Chorlied. Denn von der Besorgnis um den Verlust der Schiffe bis zur Helena, die alles verschuldet, war nur ein kleiner Schritt, um so kleiner, da Äschylus mit Ἑλένα und ἑλέναυς ein Wortspiel vorhatte. Da ergab sich dann der Übergang ganz ungezwungen. 'Elend brachte Helena, die Speeresbraut über Troja. Sie, die die Ehebrecherin freudig aufnahmen, zogen sich selbst den Fluch im eigenen Hause grofs; nicht das Glück als solches gebiert das Unglück, sondern Frevel erzeugt neuen Frevel und mit ihm die Strafe', das ist der Inhalt des Chorliedes. Man sieht, es behandelt dasselbe Thema wie das vorhergehende, mit geringer

Variante. Das ist von vornherein nicht gerade ein Vorzug; bei einem so gedankenreichen Dichter wie Äschylus aber, der ein Thema in so geistreicher Weise zu variieren weifs, werden wir daran keinen Anstofs nehmen, zumal dieses Chorlied nicht nur an Klarheit des Ausdrucks, sondern auch an Schönheit der Gedanken und poesievoller Stimmung das frühere weit überragt.

Spezielle Besprechung erheischt nur der Schlufs des Gedichtes, in dem Äschylus allgemein religiös-ethische Betrachtungen anschliefst, in denen er ausdrücklich gegen die gewöhnliche Volksmeinung polemisiert. Wir wissen, wie allgemein verbreitet im griechischen Volke die Anschauung war, dafs das hohe Glück in sich den Keim zum Unglück trage, weil es die Mifsgunst der Götter errege; wir haben auch gesehen, wie Äschylus teils diesem Gedanken selbst Ausdruck giebt, teils aber auch, wie im letzten Chorliede, von der unseligen Verführung spricht, die bei übermäfsigem Glück ihre Wucht zeigt, so dafs er zu dem Schlusse kommt: *κρίνω δ' ἄφϑονον ὄλβον* (v. 477). In dem vorliegenden Gedichte wird aber weder die Mifsgunst der Götter, noch die im Glücke liegende Verführung als die Quelle des Leides erkannt, sondern lediglich die böse That selbst, die erste Überhebung, die die nachfolgende zeitigt. 'Es ist ein altes Wort, dafs vollendetes Glück zeugende Kraft hat und zwar unersättliches Elend aufspriefsen läfst. Ganz anders denke ich; die Frevelthat erzeugt später andere mehr, ähnlich der ersten, denn des rechtlichen Hauses Los zeugt stets nur Glück. Die erste Überhebung liebt es, die zweite nach sich zu ziehen und den unbezwinglichen Dämon, die freche, finster waltende Verblendung. Die Gerechtigkeit aber strahlt in rauchgeschwärztem Hause und ehrt den Redlichen. Den befleckten, golddurchwirkten Sitz verläfst sie mit abgewendetem Antlitz und ehrt nicht die gepriesene Macht des Reichtums'. Man hat geglaubt, in diesen Worten habe Äschylus seine innerste religiös-ethische Überzeugung und seine eigentliche Auffassung von der sittlichen Weltordnung niedergelegt, und hat sich deswegen für berechtigt gehalten, alles, was in Äschylus' Werken diesen Grundsätzen scheinbar oder wirklich widerspricht, durch Umdeutung mit ihnen in Einklang zu bringen, weil man doch einen Widerspruch in solchen grundlegenden Fragen für unmöglich hielt. Zunächst aber sind wir durch gar nichts berechtigt, gerade die hier aus-

gesprochenen Sentenzen für das einzig maſsgebende Bekenntnis zu halten. Sentenzen bei Dramatikern sind stets durch den Gang der Handlung oder die Notwendigkeit, zu charakterisieren, beeinfluſst, auch bei Äschylus schlieſsen sie sich aufs engste an die vorgeführte Handlung an. Auch hier haben wir daher kein selbständiges, losgelöstes Bekenntnis, sondern es spiegeln sich die auf der Bühne berührten Ereignisse wieder. Das mächtige, glückstrahlende Haus des Priamus ist in Asche gesunken, es lag ein schwerer Frevel vor, den niemand leugnete. Was lag da für den moralisierenden Dichter näher, als darauf hinzuweisen, daſs nicht das hohe Glück als solches das unermeſsliche spätere Elend heraufbeschworen hat, sondern eben der Frevel, zu dessen Rache ganz Griechenland ausgezogen war? Was lag näher, als diese Beobachtung zu einer allgemeinen Sentenz zu erweitern? Man müſste sich ja des Todes verwundern, wenn Äschylus, der in seinen Chorliedern doch einmal Reflexionen über die Bühnenvorgänge gab, diesen Gedanken nicht näher ausgeführt hätte. Die Sache aber so aufzubauschen, daſs man infolgedessen von einer groſsartigen Weltauffassung spricht, ist geradeso unberechtigt, wie es bei der Schuldfrage in den Persern war. Wir sehen hieraus nur zu unserer Freude, daſs Äschylus, wenn er über gewisse Punkte besonders reflektierte, zu Resultaten kam, welche die Nichtigkeit gewisser Volksvorstellungen ergaben, und daſs er den Mut hatte, diese grundsätzliche Überzeugung in bestimmtester Form auszusprechen; das schlieſst aber nicht aus, daſs er unter dem Eindruck anderer überwältigender Thatsachen, die auf ganz anderen Voraussetzungen beruhten, zumal wenn er keine Veranlassung dazu hatte, in tiefere Betrachtungen darüber einzugehen, wieder die allgemeine Volksanschauung zu der seinigen machte. Ein Dichter baut kein philosophisches System auf, das wir auf Richtigkeit der einzelnen Sätze und Konsequenz hin zu prüfen hätten; Gedanken verlangen wir von ihm, schöne, erhebende Gedanken in poetischem Gewande, die uns beschäftigen und denen wir gerne nachgehen. Und gerade Äschylus konnte von sich sagen:

> Ich bin kein ausgeklügelt Buch,
> Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.

Daher haben seine Sentenzen sowenig wie die anderer Dichter Anspruch auf absolute Richtigkeit und allgemeine Gültigkeit.

So schlägt z. B. der Satz: *Δίκα δὲ λάμπει ἐν δυσκάπνοις δώμασιν* (v. 767) aller Wahrheit stracks ins Gesicht, wenn man ihn so allgemein und in dem bewufsten Gegensatz auffafst, wie ihn der Dichter hingestellt hat. Dike strahlt auch im Palast, das leugnen zu wollen, wäre eine häfsliche Ungerechtigkeit, und andererseits ist es notorisch, dafs gerade Not und Elend in der russigen Hütte in betrübender Weise die Mutter vieler Verbrechen ist. So, wie er dasteht, ist der Satz falsch (ein 'auch' einzuschmuggeln, wie es Übersetzer und Erklärer thun, so dafs der Satz dann den vollkommen wahren Gedanken enthielte: 'auch in der russigen Hütte strahlt Dike', sollte die wissenschaftliche Wahrheitsliebe verbieten), ebenso falsch, wie ein anderer, der kurz vorher steht: *οἴκων γὰρ εὐθυδίκων καλλίπαις πότμος ἀεί.* Aber beide Gedanken muten uns an, und das ist beim Dichter schliefslich mehr wert, als dafs sie unwidersprechlich wahr sind.

Endlich erscheint der Held des Stückes, zu Wagen, neben ihm Kassandra. Ehe er selbst zu Worte kommt, begrüfst ihn der Chor, wie es den Greisen angemessen ist, in ernster, würdiger Weise. Es fehlt den Worten des Chors nicht an Innigkeit, wohl aber an rechter Freudigkeit. Doch trifft den Dichter deswegen kein Vorwurf, er hat in bewufster Absicht den Ausdruck übersprudelnder Freude vermieden. Der Chor steht fortgesetzt unter dem Drucke banger Ahnung, dazu will die reine, harmlose Heiterkeit nicht passen. Dazu kommt, dafs er kein Hehl daraus macht, dafs er den Heereszug um der Helena willen nicht gebilligt (v. 790 ff.); das hindert ihn aber nicht, jetzt, wo die Kriegsarbeit gethan, seine aufrichtige und herzliche Genugthuung auszusprechen. (Der Zustand des Textes in v. 796 f. verbietet leider, den Gedanken anders als in umschreibender Form wiederzugeben.) Mafs will er halten auch in der Begrüfsung, denn er weifs wohl, dafs hinter überschwenglichen Worten sich oft Heuchelei versteckt.

Es folgt die Antwort des Königs. Die erste Begrüfsung gilt den Göttern, denen er die Rückkehr von dem gerechten Rachezuge dankt. Nachdem dann seine Gedanken auf kurze Zeit bei der zerstörten Stadt geweilt, deren Untergang die Götter einstimmig beschlossen (*οὐ διχορρόπως*), betont er dem Chor gegenüber, dafs auch er die Erfahrung gemacht, dafs das Wohlwollen der Menschen oft trügerischer Schein ist, um dann das Versprechen abzulegen, die öffentlichen Angelegenheiten (*τὰ πρὸς*

πόλιν τε καὶ θεούς) mit den Bürgern zusammen zu beraten, das Gute zu erhalten, die Schäden mit Milde, aber auch mit Energie zu heilen (*ἤτοι κέαντες ἢ τεμόντες εὐφρόνως πειρασόμεσθα πῆμ' ἀποστρέψαι νόσου*, v. 840 f.). Wir sehen, Agamemnon zeigt keine Spur von *ὕβρις*. Dankbar gegen die Götter und fromm, verspricht er für das Wohl des Landes zu sorgen. Auch Keck p. 33 spricht der Rede Agamemnons die würdevollste Besonnenheit, die edelste Mafshaltung zu und ist überrascht von dieser Bescheidenheit des rücksichtslosen Eroberers, aber er findet die Worte im Gegensatz zu des Herolds Ruhmredigkeit merkwürdig gedrückt und meint, dafs der Dichter sehr deutlich (!!) hindurchfühlen läfst, dafs nur Iphigenias Schatten ihnen die düstere Färbung und die gedämpfte Stimmmung giebt. Ja, sogar von der unwiderstehlich erwachenden Gewissensangst spricht Keck. Wer die Worte des Dichters liest, wird nichts von alledem finden.

Jetzt naht auch Klytämnestra zur Begrüfsung. Auffallenderweise wendet sie sich nicht sofort an den heimgekehrten Gatten, sondern erst an die Greise, um sich zu entschuldigen, dafs sie vor ihnen ihrer Liebe zum Manne Ausdruck giebt. Es ist das etwas Unnatürliches und Geschraubtes; die auf Stelzen einherschreitenden äschyleischen Figuren treffen eben nicht immer den einfachen und schlichten Ton, wo dieser erfordert wird. Erst nach mehr als 20 Versen richtet sie ihre Worte an Agamemnon und begründet zunächst die Abwesenheit des Orestes, um dann in überschwenglichen Worten ihre Sehnsucht und ihre jetzige Freude zu bekunden. 'Der Quell der Thränen ist mir versiegt, kein Tropfen rinnt mehr, getrübt ist mein Auge vom nächtlichen Wachen, selbst der Mücke leiser Flügelschlag scheuchte mich aus dem Traume auf'. Es zeigt eine exorbitante Geschmacklosigkeit, bei dieser Stelle, die ihre Erklärung vollständig in sich selbst trägt, anzumerken: „Klytämnestra sucht die infolge ihres wüsten Treibens eingefallenen Augen zu erklären“ (Schneidewin zu v. 854), eine Bemerkung, die O. Hense in seiner Neubearbeitung unwidersprochen hat stehen lassen. — In ähnlich überschwenglicher Weise, aber in hochpoetischen, kühnen Bildern überschüttet die Königin darauf ihren Gatten mit Liebkosungsworten; sie nennt ihn den Wächterhund des Gehöftes, das rettende Ankertau des Schiffes, des hohen Hauses feste Säule, des Vaters einzig Kind, das Land, das unverhofft dem Schiffer erscheint, den strahlenden Tag nach dem Wintersturm, die

Quelle, die dem durstenden Wanderer sprudelt. Aschylus führt die Rolle der Klytämnestra, als einer vollendeten Heuchlerin, getreu durch; diesem Gesichtspunkt, zugleich aber auch dem der Kontrastwirkung, dient es, dafs sie befiehlt, den Weg nach dem Palast mit purpurnen Teppichen zu belegen, damit der Zerstörer Iliums nicht den blofsen Boden mit seinem Fufs berühre. Wie aber bei ihrem früheren Auftreten Äschylus am Schlufs ihrer Worte absichtlich Zweideutigkeit gewählt, so thut er es auch hier, um dem Zuschauer eine erneute Andeutung des tragischen Ausganges zu geben. Die Schlufsverse:

ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἡγῆται δίκη.
τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνῳ νικωμένη
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἱμαρμένα

mufs Agamemnon anders auffassen, als der Zuschauer, der den Ausgang der Handlung aus der Sage kennt und vom Dichter schon die nötigen Andeutungen über die innersten Gefühle der Klytämnestra erhalten hat.

In bescheidener Weise lehnt es Agamemnon ab, über Purpurteppiche in den Palast zu schreiten; solche Ehre käme den Göttern zu, er wünsche aber, als Mensch, nicht als Gott geehrt zu werden. Nicht arg zu denken, sei der Götter gröfstes Geschenk; nur den dürfe man glücklich preisen, der im Glück sein Leben geendet. Aber Klytämnestra steht nicht ab von ihrem Wunsch; eindringlich sucht sie seine Gegenvorstellungen zu entkräften, bis endlich der König sich herbeiläfst, ihr zu willfahren, um ihr diesen Sieg zu lassen, nur fügt er noch den Wunsch hinzu, dafs ihm dieses Überschreiten der Purpurdecken nicht den neidischen Blick der Götter zuziehen möge. Wieder tritt uns diese Vorstellung vom Neide der Götter entgegen; verabscheute sie der Dichter und ging er darauf aus, wie man ihm nachsagt, die niedrigeren Volksvorstellungen durch seine reineren zu ersetzen, so konnte, ja mufste er es vermeiden, den Agamemnon so sprechen zu lassen. Wie man diese so einfache Sache in ihr Gegenteil verkehren kann, dafs man meint, auch hier polemisiere Äschylus gegen die Volksmeinung, ist rein unerfindlich. Wenn daher Finsler p. 22 folgendermafsen urteilt: „Agamemnon weigert sich, die Teppiche zu betreten, um nicht hochmütig zu erscheinen und den Neid der Menschen und Götter zu erregen; denn kein Mensch sei vor seinem Tode glücklich zu

preisen. Die Begründung macht einen schauerlichen Eindruck; des Königs Schicksal ist besiegelt, und nicht schuldlos geht er in den Tod; aber an jene alte Schuld, die ihm jetzt Verderben bringt, denkt er nicht. Er fürchtet nur, wie das Volk es thut, die Unbeständigkeit des Glückes, und zwar von einer Sache, die neben dem, was er gethan, eine Kleinigkeit ist. Diese Haltung, die er dann doch nicht behauptet, ist nicht die des weisen und gereiften Mannes, sondern des Verblendeten. Konnte der Dichter seinem Volke die Hohlheit und Nichtigkeit der Vorstellung vom Neide der Götter deutlicher vor Augen führen?", so müssen wir gestehen, dafs wir von 'deutlich' einen ganz anderen Begriff haben. Eine solche Erklärung ist nur möglich, wenn man dem Naheliegenden, das sich von selbst darbietet, geflissentlich aus dem Wege geht und das Verborgene aufsucht.

Noch verkehrter ist es, wenn man dem Agamemnon aus dem Überschreiten der Teppiche wiederum einen sittlichen Vorwurf macht, es ihm als Eitelkeit und Überhebung auslegt. So Enger zu v. 903: „Bald siegt die Eitelkeit über seine Grundsätze, und die Strafe folgt. Agamemnon ist von Natur edel, aber auch zu ruhmbegierig, eitel und schwach, um in Zeiten der Anfechtung seinen Grundsätzen getreu zu bleiben". „Ruhmbegier, Eitelkeit und Überredung anderer trägt den Sieg davon". Wie ist es denn nur möglich, hier, wo Äschylus solchen Wert darauf legt, seinen Helden als frommen, bescheidenen, aller Ruhmredigkeit abholden Mann hinzustellen, dem das Betreten der Purpurdecken nur abgerungen wird, von Ruhmbegier und Eitelkeit zu sprechen!

Was hat denn nun aber Äschylus mit den Purpurteppichen beabsichtigt? Warum läfst er Klytämnestra sich darauf in einer fast kleinlich erscheinenden Weise steifen? Die Sache liegt sehr einfach, Aschylus wünschte einen möglichst starken Kontrast. Wir haben schon oft darauf hingewiesen, wie Äschylus den Kontrast benutzt, um die tragische Wirkung zu erhöhen. Man braucht vielleicht nicht so weit zu gehen, wie Bulthaupt I, 369, der den Kontrast für unerläfslich für jede tragische Wirkung hält; dafs diese aber durch ihn bedeutend gesteigert wird, ist nicht zu leugnen. Man kann nun überhaupt Äschylus den Dichter der Kontrastwirkung nennen, die Führung der Handlung im grofsen wie im kleinen giebt dafür Belege. Wir finden den Kontrast in den Sieben, wo Sieg und Tod in erschütternder

Weise sich vereinigen, wir finden ihn im Prometheus, wo der Held, der die gröfste Wohlthat dem Menschengeschlecht erwiesen, die furchtbarste Strafe erduldet, wir finden ihn in den Persern, wo das unermefsliche Reich zusammenbricht, wir finden ihn im Agamemnon, wo der siegreich heimkehrende Held am Tage der Ankunft festlich empfangen vom eigenen Weibe erschlagen wird, wir finden ihn in den Coephoren, wo Orest einer ihm heiligen Pflicht genügt und dadurch das gräfslichste Verbrechen begeht; nur in den Hiketides und den Eumeniden finden wir ihn nicht, und diese beiden Stücke entbehren, wenn man nicht einzelne Scenen, sondern die Handlung im grofsen betrachtet, der eigentlichen Tragik. Unter allen Stücken unseres Dichters ist aber keines, in dem auf die Herausarbeitung des Kontrastes im einzelnen solcher Wert gelegt wäre, wie im Agamemnon. Diesem Umstande verdankt er seine gewaltige Wirkung, und wenn Agamemnon mit den Worten:

> ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,
> εἶμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν (v. 947 f.)

den Göttern gleich geehrt, sorg- und ahnungslos in den Palast schreitet, während der Zuschauer weifs, dafs dies sein letzter Gang ist und das Unheil sich über seinem Haupte zusammenzieht, so bildet dies einen Kontrast, der uns aufs allermächtigste erschüttert, geradeso, wie wenn Wallenstein, ehe er sich zur letzten Ruhe begiebt, sagt:

> Ich denke einen langen Schlaf zu thun,
> Denn dieser letzten Tage Qual war grofs,
> Sorgt, dafs sie nicht zu zeitig mich erwecken.

Während nun Agamemnon dem Palaste zuschreitet, versichert Klytämnestra noch einmal, dafs mit ihm die Wärme in der Winterszeit, die Kühlung in des Sommers Hitze wieder eingekehrt sei; sobald er aber hinter der Pforte verschwunden ist, vermag sie nicht mehr zurückzuhalten, sondern bricht in das nicht mifszuverstehende Gebet aus: 'Zeus, allvollendender Zeus, erfülle mein Gebet, möge dir am Herzen liegen, was du zu vollenden vorhast'. So nimmt denn das Unheil seinen Lauf.

Der dritte Akt, der hiermit schliefst, ist in jeder Beziehung voll befriedigend; die Handlung schreitet rüstig fort und ist spannend, die Charakterisierung ist durchaus angemessen, sowohl

bei Agamemnon, der so sympathisch geschildert wird, dafs er unser reinstes Mitleid erregt, als bei Klytämnestra, die ihre Rolle als raffinierte Heuchlerin geschickt durchführt, die Wirkung tragisch im höchsten Mafse. Noch vollendeter freilich ist der nächste Akt, der von dem vorhergehenden durch ein neues Chorlied getrennt ist.

Leider ist der Ausdruck in diesem Liede so schwülstig und überladen, so gesucht und unklar, dafs es kaum möglich ist, über allgemeine Andeutungen hinaus den Sinn zu eruieren. Wiederum wird der unaufhörlichen bangen Sorge Ausdruck gegeben, die von dem Chor nicht weichen will, obgleich er doch nun selbst mit eigenen Augen die Rückkehr gesehen; doch wird der Wunsch hinzugefügt, dafs die Mutmafsungen nicht in Erfüllung gehen mögen. 'Aber grausige Krankheit wohnt Wand an Wand mit strotzender Gesundheit und auf unsichtbare Klippen stöfst geradeaussteuerndes Geschick. Doch für die Habe giebt es Ersatz, wer aber könnte wieder zurückzaubern einmal vergossenes Blut?' Es liegt am nächsten, hierbei wieder an Iphigenie zu denken, doch bieten sich auch hier Schwierigkeiten. Die griechischen Worte (v. 1004—1006) heifsen nach der wahrscheinlichsten Lesart:

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν πεσὸν ἅπαξ θανάσιμον
προπάροιθ' ἀνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν
πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;

Die Beziehung der Worte *προπάροιθ' ἀνδρός* ist unklar; *προπάροιθε* als Präposition mit *ἀνδρός* verbunden, giebt keinen vernünftigen Sinn, als Adverbium aufgefafst, ist es ein lästiges Flickwort. Ist *ἀνδρός* von *μέλαν αἷμα* abhängig, so ist es, wenn auch sonst *ἀνήρ* in der allgemeinen Bedeutung von Mensch vorkommt, doch sehr auffallend, dafs Äschylus gerade dieses Wort wählt, wenn er dabei an Iphigenien denkt. Oder hat der Chor Agamemnon selbst im Sinn? Hat sich seine bisher ganz unbestimmte Ahnung plötzlich so verkörpert, dafs er direkt an dessen Ermordung durch Klytämnestra denkt? Aus der später folgenden Scene mit Kassandra geht aber hervor, dafs er dies für unglaublich hält. Kurz, es ist nicht zur Klarheit darüber zu kommen, was der Dichter eigentlich gemeint hat; dieses Chorlied ist daher nicht im stande, unser Verständnis zu fördern.

Nachdem der Chor geendet, erscheint Klytämnestra noch

einmal aus dem Palast, um Kassandra aufzufordern, nunmehr auch ihrerseits vom Wagen herabzusteigen und in das Haus einzutreten. Agamemnon hatte noch in seinen letzten Worten die Gattin gebeten, die Fremde freundlich aufzunehmen, da auf den milden Herrn auch die Gottheit gnädig herniederschaue. Dementsprechend zeigt sich Klytämnestra auch zuerst freundlich; sie weist die Gefangene darauf hin, dafs sie sich, da sie nun einmal das Los der Sklaverei getroffen, glücklich schätzen könne, in ein Haus zu kommen, das von jeher im Reichtum lebe; weit härter pflegten gegen die Sklaven diejenigen zu sein, die unverhofft zu schnellem Glück gekommen seien. Da wir wohl annehmen müssen, dafs die Königin sogleich wie sie der Kassandra an der Seite ihres Gatten ansichtig geworden, den Entschlufs gefafst hat, auch sie zu morden, so führt sie auch hier die heuchlerische Rolle korrekt durch; doch fehlen auch bei ihrem jetzigen Auftreten nicht zweideutige Worte, die freilich nur dem Eingeweihten in ihrer grausigen Härte entgegentreten. Als nämlich Kassandra auf ihre wie des Chors mehrfache Aufforderungen in starrem Stillschweigen verharrt, womit der Dichter wieder einen grofsartigen Effekt erzielt, erklärt sie unwillig, dafs sie nicht Zeit hätte, vor der Thür zu stehen, denn schon ständen um den Heerd die Tiere zum Schlachtopfer bereit. Unwillkürlich denkt der Zuschauer dabei an Agamemnon, und Kassandra, die die unselige Gabe besitzt, ihr Schicksal vorauszusehen, gesellt sich diesem in ihren Gedanken als zweites Schlachtopfer bei. Dafs Klytämnestra durch das fortgesetzte Schweigen der Kassandra gereizt wird, ist verständlich, daher ist es nicht zu verwundern und ihr keineswegs als besondere Hoffährtigkeit auszulegen, dafs sie ihr gegenüber das Bild von dem Rosse gebraucht, das erst durch den blutigen Schaum, der ihm auf die Lippen tritt, lernt den Zaum zu tragen. In dem Zuschauer ruft das unerschütterliche Schweigen der Kassandra das tiefstempfundene, reinste Mitleid hervor, und dieser Stimmung giebt der Chor, als Klytämnestra sich wieder in den Palast zurückbegeben hat, mit den Worten Ausdruck:

ἐγὼ δ᾽, ἐποικτείρω γάρ, οὐ θυμώσομαι.

Da endlich öffnet Kassandra ihren Mund zu schmerzlichem Ausruf, und es beginnt jener ergreifende Wechselgesang zwischen ihr und dem Chor, dessen unvergleichliche Schönheit und erschütternde Wirkung allgemein anerkannt wird. In leidenschaftlich

erregter Sprache, der das dochmische Versmaſs trefflich angepaſst ist, oft in abgerissenen Sätzen, enthüllt sie die greuelvolle Vergangenheit des Hauses, in das sie Apoll, ihr Verderber, gebracht, weist voller Grausen auf das Mahl des Thyestes hin, indem ihr die jammernden Kinder vor ihr geistiges Auge treten, und verkündet dann prophetischen Geistes, was dem Agamemnon bevorsteht, zwar in dunkeln Andeutungen, so daſs der Chor erklärt, sie nicht zu verstehen, aber doch so, daſs der Zuschauer, der den allgemeinen Gang der Handlung aus der Sage kennt, die einzelnen Phasen der Mordthat wohl erkennt. Das Bad, das Netz des Hades, der Mord, die Erinyen, alles das wird in wilder, leidenschaftlicher, erschütternder Rede gestreift, so daſs der Chor gesteht, daſs ihm das Blut zum Herzen zurückdringt (*ἐπὶ δὲ καρδίαν κροκοβαφὴς δράμε σταγών*, v. 1110). Auch ihr eigenes unglückseliges Los beklagt sie, da auch sie als letztes Opfer der unheilvollen Hochzeit des Paris nun bald an den Fluten des Kokytos, vom Speer gespalten, ihre Weissagungen ertönen lassen wird, und wieder sagt der Chor, daſs es ihm das Herz zerreiſst, wie er sie ihr eigenes jammervolles Los verkünden hört (*πέπληγμαι δ' ὅπως δήγματι φοινίῳ*). Nach diesen mehr dunkeln Andeutungen in leidenschaftlichen Rhythmen biegt Kassandra in das Geleis der ruhiger dahinströmenden jambischen Trimeter ein, um, wie sie selbst sagt, nicht mehr in Rätseln verborgen, sondern unverhüllt das Unheil zu verkünden. Da nun in dieser Wiederholung ihrer Prophezeiungen die Seherin im wesentlichen demselben Gedankengange folgt, wie vorher, so erfahren wir in diesem etwas breit durchgeführten zweiten Teil der Scene nicht viel Neues, dazu kommt, daſs der Ton der Darstellung von dem vorhergehenden Pathos bedeutend herabgestimmt wird; es ist daher nicht zu verwundern, daſs der poetische Eindruck zeitweilig hinter der ersten Hälfte zurückbleibt. Trotzdem enthält auch dieser Teil einige hochpoetische und äuſserst wirksame Stellen und ist am Schluſs von geradezu vollendeter Schönheit. Wir lassen die Wiederholungen beiseite und heben nur die neuen Momente hervor. Kassandra beginnt mit den Eumeniden, die 'im Hause sitzend das Lied von der Urschuld singen' (v. 1190), womit hier nach dem klaren Wortlaut des folgenden Verses: 'sie verabscheuten das Ehebett des Bruders, das dem, der es bestieg, unheilvoll ward', der Ehebruch des Thyestes, an seines Bruders Weib begangen, gemeint ist. Sie

erzählt darauf, durch eine Frage des Chorführers veranlafst, dafs sie von Apoll mit ihrer Kunst begabt worden sei, aber für die Täuschung, mit der sie seine Liebeswerbungen vereitelt, damit gestraft worden sei, dafs niemand ihren Verkündigungen Glauben schenke. Bei Erwähnung des Mahles des Thyestes weist sie darauf hin, dafs für diese That Ägisth Rache an dem heimgekehrten Gebieter zu nehmen sinne, wodurch der neue Gesichtspunkt eingeführt wird, dafs Agamemnon gewissermafsen auch als Opfer der von seinem Vater verübten Greuelthat büfse. Von ergreifender Wirkung ist es, wie Kassandra, nachdem sie von ihrer eigenen bevorstehenden Ermordung gesprochen, Stab und Kranz, mit dem sie als Wahrsagerin geschmückt ist, von sich wirft und dem Apoll, der sie in dieses Todeslos getrieben, dafs ihrer statt des heimischen Altars nunmehr der Block harre, wehmütige Vorwürfe macht. Aber noch nicht verläfst sie ihre Sehergabe, sie schaut voraus, wie einst der Rächer kommen wird in dem Muttermörder, der den Fluch des Hauses krönen wird. So ist sie bereit, dem Todesstreich entgegenzugehn, da stellt ihr der Chor die naheliegende Frage, warum sie, wenn sie wirklich ihr eigenes Schicksal kenne, wie ein Schlachtopfer sich dem Altar nahe. Nur wenige Worte sind es, die sie antwortet, aber von mächtiger Wirkung:

οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὔ, ξένοι, χρόνον πλέω·
ἥκει τόδ' ἦμαρ, σμικρὰ κερδανῶ φυγῇ.

Damit ist die ganze Tragik dieser Figur in knappster Form ausgesprochen. Sie weifs, was ihrer im Hause harrt, sie hängt am Leben, und doch denkt sie nicht ans Entrinnen, ihre fatalistische Ergebung zieht sie sogar mit unwiderstehlicher Gewalt ins Verderben hinein; es ist die grofsartige Tragik des Schicksalsglaubens.

Wie sehr Kassandra schaudert vor dem Tode, der ihr bevorsteht, und das ist notwendig, wenn die tragische Wirkung vollständig sein soll, hat der Dichter noch durch einen feinen Zug besonders hervorgehoben. Eben im Begriff, die Schwelle des Palastes zu überschreiten, prallt sie mit dem Ausruf des Schreckens *φεῦ φεῦ* zurück. 'Blutigen Mordgeruch strömt das Haus aus, wie Grabesluft steigt es herauf'. Doch überwindet sie diesen Schauer, und nachdem sie noch einmal die Götter um Rache angefleht, geht sie mit einer wehmütigen Betrachtung

über das Menschenschicksal: 'weh' Menschenlos, ein leichter Schatten kann das Glück zum Unglück wenden' (die Lesart ἂν τρέψειεν, die der Überlieferung am nächsten steht, ist auch die sinngemäſseste) dem Tode entgegen. Der Chor aber greift den letzten Gedanken auf und wendet ihn auf das Geschick seines Helden, der ihm ja zunächst am Herzen liegt, an. 'Ja, niemand weist ein Übermaſs des Glückes von seinem Hause zurück. Auch ihm verliehen die Seligen, Priams Stadt zu zerstören, und von den Göttern geehrt kehrt er heim; wenn er aber jetzt büſsen soll für das Blut früher Gestorbener, wer wollte sich dann wohl von den Sterblichen, wenn er solches vernimmt, gramlosen Geschickes rühmen?' Freilich ein trostloser, durchaus tragischer Gedanke! Aber der Zuschauer ist tragisch gestimmt, es paſst dazu also auch nur ein tragischer Gedanke. Beeinfluſst ist derselbe durch die vorhergehenden Worte der Kassandra, was der Chor ausdrücklich erklärt durch τάδ' ἀκούων (v. 1341). Kassandra hat aber nur von dem Tode der Kinder des Thyestes gesprochen, nicht von dem Tode der Iphigenie, die von ihr überhaupt nicht erwähnt wird, folglich kann mit προτέρων αἷμ' nur das von Atreus vergossene Blut der Kinder gemeint sein. Davon abgesehen, würde sich aber, wollte man an die Opferung der Iphigenie denken, der einfältige Gedanke ergeben: 'Wer wollte sich von den Sterblichen gramlosen Geschickes rühmen, wenn er für einen, den er selbst gemordet, mit dem eigenen Blute büſsen soll?' Diese Erwägung hätte Wecklein davon abhalten sollen, bei προτέρων (v. 1337) anzumerken: „Unbestimmt, so daſs man ebenso an Iphigenie wie an die Kinder des Thyestes denken kann“.

Wie ist es nun zu erklären, dass Kassandra, die als Seherin den Zusammenhang der Dinge klar zu erkennen vermag, die Opferung der Iphigenie, die der Dichter vorher klar als Schuld seines Helden bezeichnet hat, auch gar nicht einmal erwähnt? Wenn Agamemnon jetzt für den Frevel des Atreus büſsen soll, so stimmt das gar nicht zu der angeblich groſsartigen, einfachen Auffassung von der sittlichen Weltordnung, daſs der Mensch nur für eigene Schuld leidet. Daran, daſs der geläuterte Dichter der landläufigen Ansicht dadurch entgegentrat, daſs er die Trostlosigkeit derselben in ihren Konsequenzen durch den Chor vor Augen führen läſst, ist ernstlich nicht zu denken. Die sprachliche Form wie der Zusammenhang weisen jeden Gedanken an Polemik zurück; der Hörer würde es dem Dichter auch gar nicht

verzeihen, wenn er ihn an dieser Stelle gewaltsam aus der einheitlichen Stimmung herausrisse. In seinem Herzen klingt der Weheruf der Kassandra: *ἰὼ βρότεια πράγματα* voll wieder, dieser kann daher schon aus inneren Gründen in den Worten des Chors nur seine Bestätigung, aber keine Widerlegung finden. Aber wie wäre es, wenn weder Kassandra, noch der Chor die wahre Meinung des Dichters aussprächen, und diese nicht in dem, was er sagt, sondern in dem, was er nicht sagt, resp. an anderer Stelle sagt, enthalten wäre? Da hätten wir das Ei des Kolumbus, und die Konsequenz wäre gerettet. In der That ist diese Entdeckung gemacht worden. Finsler schreibt p. 25: „Kassandra ist eben nicht die Vertreterin der Gottheit, die durch ihren Mund dem Zuschauer und dem modernen Leser die richtige Anschauung der Zusammenhänge vermittelt, sonst könnte sie über Agamemnons Schuld nicht schweigen. Kassandra ist handelnde Person, sie ist Partei. Sie, die 'den Mordstahl schon blinken, das Mörderauge glühen' sieht, kann in dem Thun Klytämnestras keinen edleren (sic!) Beweggrund, noch an dem gütigen Herrn, den sie verehrt, eine Schuld erkennen .... Kassandra hat also Unrecht, Agamemnon büſst nicht des Vaters Schuld. Was der Dichter vor der Kassandra-Scene sagte, bleibt unangetastet, ja er hat durch das absichtliche Verschweigen der früheren Verbrechen wie durch den Widerspruch, in den Kassandras Worte zu der bisher entwickelten Auffassung treten, von neuem seine Meinung dargethan: der Frevler muſs leiden. Brauchen wir noch zu sagen, daſs er damit der populären Anschauung ebenso entschieden entgegentritt, wie vorher mit seinem mannhaften Wort über die Gefahren des Glückes?" Und der Chor der Greise? „Ihnen haben Kassandras Worte die Gesinnung verwandelt .... statt der Idee der ewigen Gerechtigkeit beherrscht jetzt den Chor die Vorstellung von einem unentrinnbaren, ungerechten Geschick".

Wie gewunden, wie gesucht, wie fernliegend! Zunächst ist zu bemerken, daſs bei der Beurteilung einer Tragödie die Meinung des Dichters an und für sich vollkommen gleichgültig ist; es handelt sich nicht darum, was er meint, sondern darum, was er beabsichtigt, und welchen Eindruck er in seinen Zuschauern hervorbringen will, denn auf das Gemüt will er wirken, und nicht lehrhaft verkünden, was er über eine Frage denkt. Äschylus ruft aber durch die Worte der Kassandra, die er doch nun einmal mit der Gabe, rückwärts und vorwärts zu schauen, aus-

gestattet hat, bei jedem, der sich unbefangen ihrem Eindruck überläſst, die Vorstellung hervor, daſs Agamemnon für fremde Schuld büſst, und baut mit auf dieser Vorstellung die allgemeine Bemerkung über die Tragik des Menschenloses auf, die er durch den Chor ausdrücklich bestätigen läſst. Gerade dadurch stimmt er sein Publikum tragisch; wollte er das nicht, so ist die Scene, die solchen Eindruck hervorbringt, verfehlt. Nur einem Stümper aber können wir zutrauen, daſs er eine groſs angelegte Scene so durchführt, daſs sie gerade die entgegengesetzte Wirkung übt, als er beabsichtigt hat. Wir können also über die Absicht, die Äschylus gehabt hat, nicht im Zweifel sein. Daſs aber der Dichter gerade durch den Widerspruch, in den Kassandras Worte zu der bisher vertretenen Auffassung treten, von neuem seine Meinung von deren Richtigkeit darthun soll, ist, abgesehen davon, daſs es eine sehr ungewöhnliche Art ist, seine Ansicht auszudrücken, die höchstens ein Sonderling haben kann, eine Behauptung ohne jede Beweiskraft; genau mit demselben Recht, ja mit mehr Recht, könnte man behaupten, der spätere Widerspruch gegen die bisher vertretene Auffassung sei bestimmt, die erst ausgesprochene Ansicht aufzuheben. Sodann aber ist gar kein Grund einzusehen, warum Äschylus nicht wirklich gemeint haben solle, daſs sein Held die Schuld des Vaters büſse. Diese Begründung seines Leides mag unserem Standpunkt befremdlich erscheinen, den Griechen war sie es nicht, und da Äschylus ein ganzes Stück auf dieser Vorstellung aufgebaut hat, so liegt es nahe, daſs er den Standpunkt seines Volkes geteilt hat. Daſs diese Auffassung sich mit anderen von ihm an den Tag gelegten nicht recht vereinigen will, kann uns nicht stören, Äschylus hatte eben nicht nur einen einzigen Gedanken, sondern recht viele, und daſs er überall bemüht gewesen sei, die niederen Volksvorstellungen durch reinere zu ersetzen, ist ein Dogma, das dadurch nichts an Wahrheit gewinnt, daſs es hundertmal wiederholt wird. Aber ob wahre Meinung oder nicht, jedenfalls hat Äschylus dieses tragisch so überaus verwertbare Motiv nicht nur in den Sieben, sondern auch im Agamemnon benützt.

Nicht besser ist Kecks Versuch geglückt, den Widerspruch zwischen Kassandras und des Chors Auffassung von Agamemnons Schuld zu lösen. Er sagt p. 39: „Während der Dichter im ganzen Drama den freien Willen und die Selbstbestimmung des Individuums in den Vordergrund stellt, feiert er in Kassandras

Offenbarungen den Gegenpol seiner sittlich-religiösen Anschauung, die unerbittliche, ewige Notwendigkeit ..... Diese vertritt Kassandra in ihren Offenbarungen, und nach diesen heifst es nicht blofs 'der Thäter mufs leiden', sondern auch, da Vater und Sohn eins sind, 'der Sohn mufs für die Sünden der Väter büfsen'. Natürlich und folgerecht also ist es, dafs sie Agamemnons Untergang auf des Atreus Missethat begründet: es ist ihre Mission, die ewige Identität der aufeinander folgenden Geschlechter zu betonen, und von diesem Standpunkt aus erscheint Iphigenias Opferung als selbstverständliche, also nicht zu erwähnende Folge von Atreus Verbrechen". Also die Opferung Iphigeniens eine selbstverständliche Folge von Atreus Verbrechen! Zu solcher Kühnheit in dem Bestreben sich etwas zurechtzulegen ist doch kein anderer der Interpreten vorgedrungen. Kassandra schaut den Tod Agamemnons voraus, weil er einem fluchbeladenen Geschlecht angehört, sie weifs, dafs der Fluch noch lange nicht zur Ruhe gekommen ist, dafs für das grausige Mahl des Thyestes einer auf Rache sinnt, und dafs ihr Herr jetzt bei seiner Heimkehr dieser Rache für die That seines Vaters zum Opfer fällt. Das ist einfach und leichtverständlich, und darum spricht es Kassandra aus. Dafs aber Agamemnon, weil er dem rücksichtslosen Tantalidengeschlechte durch sein Blut angehörte, notwendig zu dem unerhörten Verbrechen der rücksichtslosen Hinschlachtung seiner Tochter blofs um seines Ehrgeizes willen schreiten mufste, dafs diese That selbst vom Standpunkt der unerbittlichen Notwendigkeit, der ewigen Identität der aufeinander folgenden Geschlechter betrachtet eine s e l b s t v e r s t ä n d l i c h e Folge von Atreus Verbrechen war, dieses Urteil ist psychologisch unwahr, ist häfslich ungerecht, weil es ganz den vom Dichter nun einmal scharf betonten Befehl der Göttin ignoriert, und liegt der Seherin so fern als möglich, und darum erwähnt sie die Opferung Iphigeniens nicht.

Diese selbe Kassandra-Scene ist ein erneuter Beweis dafür, wie Äschylus, wenn nicht das völlig schuldlose, so doch das ganz unverhältnismäfsige Leiden benutzt, um die ergreifendste Tragik vorzuführen. Nach der gewöhnlichen Erzählung hat Apollo der Kassandra die Wahrsagekunst gegen das Versprechen der Liebe verliehen, Kassandra aber dieses Versprechen nicht gehalten, nachdem sie in Besitz der Gabe gelangt. Äschylus sagt das nicht ausdrücklich, dafs das Geschenk der Prophetie

an dies Versprechen geknüpft worden sei, er läfst unabhängig davon Kassandra sagen:

ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην (v. 1207).

Aber darauf wollen wir hier kein Gewicht legen, jedenfalls ist das Los der Seherin, wenn man ihr selbst die Keuschheit zum sittlichen Vorwurf machen will, ein unerhört hartes und der vermeintlichen Schuld nicht entsprechendes, und doch wirkt es so ungemein tragisch. Über den verunglückten Versuch Günthers, diesen krassen Widerspruch gegen seinen Satz, dafs die wahre Tragik eine adäquate Schuld verlange, dadurch zu heben, dafs er eine passive Tragik konstruiert, die des realen Lebens und der sekundären Personen, bei denen der natürliche Verlauf menschlicher Freuden wie Leiden als Erklärung ihrer Trübsal genügt, ist schon oben, Einleitung p. 13 gesprochen worden.

Welche Stelle nimmt nun die Kassandra-Scene in der Ökonomie des Stückes ein? Lediglich die einer Episode. Sie ist weder durch den bisherigen Gang der Handlung bedingt, noch ist sie zum Verständnis des folgenden nötig, man kann sie vollständig herausheben, ohne dafs die Handlung etwas an Geschlossenheit einbüfsen würde. Dafs Äschylus die Episode, wenn er sie einmal schuf, in Beziehung zur Haupthandlung setzte und dazu benutzte, das Leid des Hauptthelden in einem neuen Lichte erscheinen zu lassen, ändert an dem Verhältnis nichts. Im allgemeinen sind Episoden im Drama kein Vorzug; wer aber solche Episoden zu dichten vermag, wie die Io-, die Darius- und die Kassandra-Scene, dem werden wir gern diese Abweichung von der strengen Kunstform nachsehen.

Sogleich nachdem Kassandra im Innern des Palastes verschwunden, erschallt von eben dort ein zweimaliger Weheruf des Agamemnon, an dem die Mordthat vollzogen wird. In gewaltiger Aufregung und bewegter Wechselrede, nicht aber in langweiliger Nachahmung einer förmlichen γερουσία, worauf O. Müller verfallen ist, was G. Hermann mit Recht (Opusc. VI 2, 136 f) als ungereimt zurückweist, erwägen die Choreuten, was zu thun sei; der eine rät, das Volk zusammenzurufen, der andere, sofort ins Haus zu dringen, wieder ein anderer, nichts zu übertreiben und doch erst sichere Nachricht von dem, was im Hause vorgegangen sei, abzuwarten. Da tritt auch schon Klytämnestra

heraus, und zugleich werden die Leichen des Agamemnon und der Kassandra sichtbar (v. 1403 u. 1441)[1]. Die Maske der Heuchelei fällt jetzt, frei und unumwunden bekennt sich die Mörderin zu ihrer That und frohlockt, am Ziele zu stehen. Es liegt ohne Zweifel etwas Gewaltiges in diesem Auftreten des mannhaften Weibes, aber die cynische Frechheit, mit der sie die Einzelheiten des Mordes schildert und die Roheit, mit der sie das Blut des Gatten, das sie bespritzt hat, mit dem erquickenden Regen vergleicht, der das Saatkorn netzt, eine Krassheit, die wir im Interesse der künstlerischen Wirkung gemildert wissen wollten, läfst doch wesentlich nur das Gefühl des Abscheus aufkommen. Natürlich erklärt sie ihre That für einen gerechten Racheakt. Doch beachtet der Chor in seinen ersten Antworten diesen Hinweis auf Agamemnons Schuld gar nicht, er giebt nur seinem Abscheu Ausdruck und weist auf den Volksfluch hin, der sie, den Gegenstand des allgemeinen Hasses, zur Heimatlosen machen werde. Geschickt antwortet Klytämnestra, warum der Chor denn ein so strenger Richter gegen sie sei, und nicht der gleichen Strafe den für wert gehalten, der ihr die liebste Tochter wie ein Stück aus der Heerde, um die thrazischen Winde zu bannen, hingeopfert. Wieder geht der Chor darauf nicht ein, sondern deutet auf die Blutspuren in ihrem Gesicht, die Rache durch eine gleiche That heischen, was die Königin veranlafst, zu erklären, dafs ihr Furcht fern läge, so lange noch Ägisth ihr wohlgesinnt sei. Zugleich zeigt sie, wie sie in ihrer Ehre als Gattin von Agamemnon durch seine Liebe zur Chryseis und zur Kassandra gekränkt worden sei.

Darauf beginnt der grofse Wechselgesang zwischen Klytämnestra und dem Chor, in welchem alle die Gedanken und Gefühle, die nach so furchtbarer That in den Herzen des Thäters und der Zeugen hin- und herwogen, sich wiederspiegeln. Äschylus war ein grofser Kenner des menschlichen Herzens, er wufste, wie ein verbrecherischer Mensch nach einem grofsen Frevel, den er begangen, sich leidenschaftlich an jede Handhabe anklammert, die es ihm ermöglicht, seine Schuld, wenn nicht zu rechtfertigen, so doch geringer erscheinen zu lassen, oder sich als unter der Macht eines unsichtbaren Bannes stehend darzustellen, er wufste

1) Ob hierfür das Ekkyklem in Anwendung kam, mufs dahingestellt bleiben (cf. Neckel, Das Ekkyklem, Friedland i. Meckl. 1890, welcher gute Gründe dagegen anführt).

ebenso auch, wie ein Mensch, der etwas Unerhörtes an sich oder an jemandem, der ihm nahe steht, erlebt, an sich selbst irre werden kann, wie er sich abquält, sich das Unglaubliche zu erklären und in Einklang zu bringen mit seinen Anschauungen über den Gang der Welt und das Walten der Gottheit, wie er von einem Gedanken zum andern getrieben wird und doch schliefslich nicht den Anker findet, an dem er sich aufrichten kann. Wenn diese inneren Vorgänge auch in unserem Stück an dieser Stelle in den Worten des Chors ihr Abbild finden, so werden wir nicht sagen, dafs der Chor, wenn er sich einmal anders äufsert, als vorher, 'seine feste sittliche Haltung verloren hat', sondern dafs der Dichter die Stimmungen des Herzens getreu wiedergiebt. Ob dabei die einzelnen Vorstellungen zu den Anschauungen des Dichters passen, ist wieder eine ganz müssige Frage, es kommt lediglich darauf an, wie derselbe auf seine Hörer wirken will.

Der Chor beginnt damit, dafs er sich selbst den Tod wünscht, da der gütige Schützer dahingesunken ist (*δαμέντος φύλακος εὐμενεστάτου*), der durch ein Weib viel gelitten und von einem Weibe erschlagen liegt, und läfst dann seine Gedanken bei Helena speziell weilen, der Urheberin so vielen Unheils. Aber durch die beiden Weiber übt wohl nur ein Dämon seine herzverzehrende Macht, ein Dämon, der das Haus der Tantaliden befallen und nun wie ein Rabe auf dem Aase in grausiger Weise seinen Hymnus ertönen läfst. (Die Handschriften schwanken zwischen *ἐκνόμως* und *ἐννόμως*; Wecklein zieht *ἐννόμως* vor und übersetzt 'in melodischen Weisen'!) Gierig greift Klytämnestra den Gedanken an den Dämon auf, der stets neuen blutigen Greuel nährt, ehe noch der alte zur Ruhe gekommen. Aber keine selbständige Macht kann ihm der Chor zuschreiben: *τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται* (v. 1488); so ist auch dieses Leid durch Zeus, den *παναίτιος πανεργάτης* verhängt. Und als nun Klytämnestra, den Gedanken an den Dämon weiter verfolgend, meint, dafs der alte Rachegeist des Atreus nur ihre Gestalt angenommen, so räumt zwar der Chor ein, dafs der Rachegeist ihr als Helfer zur Seite gestanden, niemand aber werde ihr bezeugen, dafs sie an dem Morde unschuldig sei. Und wieder beklagt er den geliebten König, der ein Opfer hinterlistigen Betruges geworden. 'Hat denn nicht auch er', entgegnet Klytämnestra, 'heimtückisches Verderben dem Hause bereitet?

ἄξια δράσας ἄξια πάσχων (v. 1528) hat er nur entsprechendes Leid empfangen für das, was er unserem gemeinsamen Sprofs, der vielbeweinten Iphigenie gethan hat'. Da ist der Chor ratlos und weifs nicht, wohin er sich wenden soll, da das Haus zusammenbricht. Denn neues Unheil schaut er voraus; schon wetzt Dike auf neuem Wetzstein zu neuer grausiger That das Messer. Aber wieder wendet er sich dem geliebten Toten zu. Wer wird ihn bestatten, wer ihn beklagen, den herrlichen Helden, den θεῖος ἀνήρ, mit aufrichtig wahrem Herzen? Mit gräfslichem, verletzendem Hohn verweist die Königin auf Iphigenie, die den Vater freudig am Acheron umarmen werde, eine Stelle, die Planck a. a. O. p. 8 'voll wunderbarer Schönheit' nennt. Am Schlufs seines Gesanges stellt der Chor, nachdem er noch einmal betont, wie schwer es ist, hier ein festes Urteil zu finden, die beiden Gedanken, zwischen denen er ratlos hin- und hergeworfen wird, dicht nebeneinander: 'Es bleibt die Satzung: der Thäter mufs leiden, denn das ist Gesetz. Wer treibt wohl den fluchbeladenen Samen aus dem Hause? Das Geschlecht ist ans Verderben gekettet'. Freilich läfst uns hier der Text im Stich, so dafs wir nicht mit voller Sicherheit behaupten können, dafs Äschylus so geschrieben; doch ist die von Enger und Wecklein in seiner Spezialausgabe der Orestie aufgenommene Lesart κεκόλληται γένος πρὸς ἄτᾳ (v. 1565), welche auf den Vermutungen von G. Hermann und Blomfield beruht, die sinnentsprechendste, die sich zugleich von der sinnlosen Überlieferung nur wenig entfernt. Mit der Hoffnung der Klytämnestra, dafs von jetzt ab wenigstens der Fluchgeist ruhen möge, schliefst der ganze bedeutungsvolle Gesang ab. Kaum in irgend einem anderen Liede hat Äschylus so psychologisch getreu alles, was das Herz der handelnden Personen wie der Zuschauer bewegt, wiedergegeben.

Es folgt die dramatisch bewegte Schlufsscene, in der noch eine neue Person eingeführt wird, nämlich Ägisth. Ob derselbe rationeller Weise aus dem Palast oder aus der Fremde kommen mufs, darüber ist viel gestritten worden (cf. Schönborn p. 165); Äschylus hat sich schwerlich darüber Gedanken gemacht. Frohlockend preist Ägisth den Tag, an dem endlich die scheufsliche That des Atreus an seinem Vater gerächt worden sei. Offen bekennt er, dafs er den ganzen Plan der Ermordung geschmiedet, und stellt dieselbe als einen gerechten Racheakt hin. Noch

einmal wird uns das Mahl des Thyestes in seinen schauerlichen Einzelheiten vorgeführt, ohne dafs die Rücksicht auf das Kunstwerk die nochmalige Wiederholung bedingt hätte. Denn mochte auch immerhin die Erinnerung an jenen Frevel den Ägisth zur Rache treiben, so ist er doch zu sehr Nebenperson, als dafs wir lebhafteres Interesse an ihm nähmen und uns auch hier wieder die Frage vorlegen wollten, inwieweit er etwa zur That berechtigt oder gar verpflichtet gewesen. Er erscheint uns sowie dem Chor lediglich als der Feigling, der es nicht gewagt, das Werk selbst zu vollführen. Darum berührt es uns angenehm, dafs dieser seinen tiefsten Abscheu vor ihm in mutiger Weise ausspricht und ihm mit Verfluchung und Steinigung droht. Als Ägisth, empört über die freie Rede der Greise, ihnen Kerker und Hunger in Aussicht stellt, um sie zu zähmen, lassen sie sich so wenig einschüchtern, dafs sie auf Orest hinweisen, der ihm sowohl wie dem tückischen Weibe, dem *μίασμα χώρας*, wie er Klytämnestra bezeichnet, mit siegreicher Hand den Mord entgelten wird. Da befiehlt Ägisth den ihn begleitenden Kriegern, Hand an den Chor zu legen, und da dieser auch zum Schwerte greift, sehen wir schon einer erregten Kampfscene entgegen, da tritt Klytämnestra mit der Mahnung zwischen die streitenden Parteien, nicht neues Blut zu vergiefsen, und beschliefst die Tragödie mit den an Ägisth gerichteten Worten, sich um das Gekläff der Alten nicht zu kümmern; sie beide würden schon mit fester Hand das Haus verwalten.

Der Schlufs wäre für eine selbständige Tragödie offenbar ganz ungenügend, denn das Stück endet mit einem Zwiespalt, der der Lösung harrt. Für ein erstes Stück einer Trilogie erregt er keinen Anstofs, denn er zeigt, dafs die Verhältnisse noch der weiteren Entwickelung bedürfen, und für diese selbst sind schon die Andeutungen in allgemeinen Umrissen gegeben.

Sollen wir nun den Inhalt des Stückes mit möglichster Kürze fixieren, so ergiebt sich als solcher lediglich das leidvolle Geschick des Agamemnon bei seiner Heimkehr von Troja, womit als Episode das trauervolle Los der Kassandra verbunden ist. Keiner der vielen schönen Gedanken, welche die dramatische Behandlung dieses Stoffes dem Dichter eingab, ist in der Weise in den Vordergrund gedrängt oder so konsequent durchgeführt, dafs er den Anspruch erheben könnte, als die Idee des Stückes gelten zu dürfen, und auch die Führung der Handlung giebt

keinen solchen Grundgedanken an die Hand. Daher sind denn auch die mannigfachen Versuche, eine Grundidee aufzustellen, verunglückt. Ob wir nun bei Planck a. a. O. p. 23 als solchen angegeben finden: „Auch der treffliche, von den Göttern mit Recht hochgeehrte Mann geht, indem er den Reizungen des im Hause waltenden Rachegeistes unterliegt, durch eigenen Frevel teilnehmend an der ungesühnten Schuld seines Geschlechts, zu Grunde“, oder bei Wecklein, Perserausgabe p. 17: „Das Verhältnis zwischen Schicksalsbestimmung und persönlicher Willensfreiheit“, oder bei Finsler p. 41 lesen: „Im Agamemnon ist einfach der sittliche Zusammenhang zwischen Schuld und Sühne Gegenstand der Darstellung“, oder bei A. W. Schlegel I p. 141: „Im Agamemnon hat Äschylus uns den plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen wollen“; keiner dieser Versuche, den Inhalt des Agamemnon durch eine allgemeine Idee auszudrücken, wird uns befriedigen können, weil sie nur einzelne Momente einseitig hervorheben.

Nun noch ein Wort über die Wirkung des Ganzen. Der Agamemnon hat unter allen Tragödien des Äschylus die reichste Handlung, die zudem fast durchweg spannend und lebhaft bewegt ist, das Interesse des Zuschauers erlahmt nirgends. Dazu kommt, dafs der Aufbau geschickt ist und bis zum Schlufs eine meisterhaft durchgeführte Steigerung enthält. Auch an starken theatralischen Effekten ist kein Mangel; wir rechnen dazu das Erscheinen des Königs auf dem Siegeswagen, sein Überschreiten der purpurnen Teppiche, das Visionäre in dem Auftreten der Kassandra, das wilde, entfesselte Wesen der Klytämnestra nach der That, den Anblick der beiden Leichen, die feindliche Gegenüberstellung der beiden Parteien in der Schlufsscene, die schon das Schwert zum Kampf gezückt haben. So bezeichnet der Agamemnon nach der dramatischen Seite hin einen gewaltigen Fortschritt. Dafs trotzdem das Drama noch in seinen Anfängen steckt, sieht man aus der skrupellosen Art, mit der Äschylus seine Personen auf- und abtreten läfst; er braucht sie, und sie sind da. Namentlich tritt uns das bei Klytämnestra entgegen. Was die Charakteristik betrifft, so ist sie zwar, wie überhaupt bei Äschylus, nur in grofsen Zügen gegeben, aber doch reicher und feiner als in den anderen Stücken, und ganz der vom Dichter beabsichtigten Wirkung entsprechend durchgeführt. Klytämnestra

ist vor der That das heuchlerische Weib, das den in ihr lodernden Hafs und die Rachsucht vor ihrem Feinde, denn als solchen betrachtet sie den Agamemnon (cf. v. 1373), hinter gleifsnerischer Rede versteckt, aber doch mit zweideutigen Worten mehr als einmal kundgiebt; aus ihrem Herzen ist jede Spur der Liebe zu ihrem rechtmäfsigen Gatten geschwunden. Die mannigfachsten Motive nähren ihren Hafs; die Opferung der Iphigenie, an der sie mit Innigkeit hängt, hat ihr Herz entfremdet, die lange Abwesenheit des Mannes hat sie dem Buhlen in die Arme getrieben, der vollzogene Ehebruch naturgemäfs den Hafs gesteigert, und wenn auch die That längst beschlossen war, so wird doch der Entschlufs noch unmittelbar vor der Ausführung durch die Heimführung der Kassandra, die ihrer Abneigung neue Nahrung zuführt, gestärkt. Nach der That zeigt sie die ganze Gröfse ihres Hasses in der cynischen Wollust, mit der sie den Mord erzählt, in dem Abscheu erregenden Hohn, mit dem sie von dem Toten spricht, und wenn sie frei und offen sich zur That bekennt, so liegt etwas Grofses und Gewaltiges darin, das noch dadurch gesteigert wird, dafs sie sich als den leibhaftigen Rachegeist des Geschlechtes hinstellt. Vervollständigt wird dies Bild in den Choephoren, bei deren Besprechung wir noch einmal kurz auf den Charakter der Klytämnestra zurückkommen werden. Hier sei uns nur gestattet, als Beispiel verkehrter Charakterzeichnung die Schilderung Klausens anzuführen, die sich p. XVI seiner Ausgabe findet: *Est mulier generosa, a turpitudine longe aliena, forti ingenio excellens, saeva, ubicunque commovetur ejus animus; at prudens, justitiae divinae bene gnara, neque expleto odio contra eos saeviens, a quibus nihil timendum. Nihil in ejus animo inest protervitatis vel petulantiae, Aegisthi amorem nusquam commemorat, sed nonnisi amicitiam, eamque semel. Ne impudentiae quidem criminis accusanda est; is enim non est impudens, qui verum odium, quo repletur, libere enuntiat. Duplex est ratio, qua loquitur: prior callida, qua consilium tegit, posterior atrox et nihil reverita, cum effectum est consilium. In utraque non deest nobilis indoles.* Man hat behauptet, dafs der Dichter den Charakter der Klytämnestra zu einem wahrhaft tragischen gestaltet hat. Damit hat man wieder weit über das Ziel hinausgeschossen. Es soll nicht etwa gesagt werden, dafs in dem Charakter der Klytämnestra nichts Tragisches läge, im Gegenteil, er ist hochtragisch, aber Äschylus hat im Agamemnon nichts dazu gethan,

ihn tragisch zu gestalten. Dazu genügt doch nicht der zweimalige Hinweis auf die Opferung der Tochter (v. 1417 u. 1527), wenn auch Iphigenie hier φιλτάτη und πολυκλαύτη genannt wird. Dazu hätte Äschylus durchführen müssen, wie infolge der Opferung, oder auch aus Eifersucht bei Klytämnestra die Liebe allmählich in Hafs umschlägt, wie sie in ihrem Inneren kämpft, ehe sie zur That schreitet, oder wie sie unmittelbar darauf von Gewissensqualen gepeinigt wird oder dergleichen; kurz, es war dazu Seelenmalerei erforderlich, und solcher Aufgabe war Äschylus noch nicht gewachsen. Was aus einer Klytämnestra als tragischer Person gemacht werden kann, läfst sich aus Siegerts gleichnamiger Tragödie lernen.

Vollkommen einheitlich ist Kassandra geschildert; da ist kein Zug, der dieses rührende Bild edler Jungfräulichkeit, welche Zartheit und Gröfse des Charakters vereinigt und durch ihr unendlich trauriges Los das reinste und zugleich schmerzlichste Mitleid erregt, beeinträchtigen könnte.

Auch Ägisth stellt sich als scharf abgeschlossener Charakter dar; von Rache erfüllt wegen einer That, die weit zurückliegt, schmiedet er, ein feiger Räuber, im Ehebruch mit dem Weibe des fern weilenden Feindes, heimtückische Pläne, um ihre Ausführung anderen zu überlassen.

Nur der Charakter des Hauptheldes ist nicht in befriedigender Weise gezeichnet. Schon in der Eingangsscene als freundlich-gütiger Herrscher gepriesen, erscheint er in alle dem, was er im Stücke selbst thut und spricht, im allergünstigsten Lichte. Vom strahlendsten Glanze glücklichen Sieges umgeben ist er fromm, dankbar gegen die Götter und bescheiden, fern von jeder Überhebung, freundlich und mild gegen die Bürger, besorgt um das Wohl des Landes, und verbindet mit diesen rein menschlichen, schönen Zügen eine wohlthuende Würde und Strenge als Herrscher. Doch eine frühere schlimme That wirft einen Schatten auf dieses lichtvolle Bild; zwar hat er in schwerem Konflikt gehandelt, zwar hat auch hier sein gläubig-frommer Sinn Anteil an der That, aber der Dichter macht kein Hehl daraus, dafs er ihn für einen ruchlosen Frevler hält, der 'unheiligen, gottlosen Sinn geatmet'. Wir haben oben gesehen, wie Äschylus dazu veranlafst worden ist durch das Bestreben, die tragische Schuld zugleich als sittliche Schuld hinzustellen, und zwar beeinflufst durch religiös-ethische Anschauungen. Wir

finden hier zum ersten Male, während die bisher besprochenen Tragödien dem direkt widersprachen, dafs Äschylus in bewufster Weise keinen Unterschied zwischen sittlicher und tragischer Verschuldung macht, dafs diese beiden, wenigstens in dem einen Schuldmoment, der Opferung der Iphigenie, zusammenfallen, und gerade hier ist dieser Versuch zum Schaden der Wirkung ausgefallen. Nicht etwa, als ob der Agamemnon damit als verfehlte Tragödie hingestellt werden sollte, ach nein, er bleibt trotzdem die vollendetste, die er geschrieben.

Denn zu den obigen Vorzügen kommt nun die wahrhaft grofsartige tragische Wirkung. Äschylus hat im Agamemnon wieder mit aufserordentlich glücklichem Griff einen Stoff gewählt, durch welchen er die Gemüter seiner Zuschauer die ganze Skala der Gefühle hindurch, von dem einfachen, schlichten Mitleid bis zur gewaltigsten Erschütterung erzittern lassen konnte. Der Opfertod der Iphigenie, der so rührend geschildert ist, das Unglückslos der Kassandra, die, den Tod vorausschauend, dennoch willenlos ihm entgegentreibt, der Fall des Hauptheldeh, sein jäher Sturz aus höchster Höhe, der furchtbare Gedanke, dafs Agamemnon wohl gar die Schuld des Vaters büfse, der Hinweis auf den Dämon des Geschlechts, der noch immer nicht zur Ruhe kommen kann, das sind alles Momente von gleich stark erschütternder Kraft, die die mannigfachsten Gefühle und Gedanken im Zuschauer erregen. Ein weiterer Vorzug ist es, dafs die tragische Grundstimmung, so wie sie von Anfang an in meisterhafter Weise vom Dichter angeschlagen worden ist, das ganze Stück über andauert; wohl ist die Wirkung der Dichterworte zuweilen für unser Gefühl zu stark und zu krafs, so dafs das Tragische zum Gräfslichen gesteigert wird, nie aber ist sie zu schwach; unser Gefühl wird stets mächtig erregt, und wäre es auch nur dadurch, dafs der Dichter auf das aus der Ferne drohende Unheil hinweist. Da mag wohl durch einen Fehlgriff eine oder die andere Wirkung beeinträchtigt werden, aber sie wird nicht völlig aufgehoben. Leider verliert gerade die Haupthandlung an Wirkung, mufste doch der Dichter, wenn er neben der Kunstwirkung auch eine moralische erzielen wollte, die letztere an das Schicksal des Haupthelden anknüpfen. Liefs er ihn nun sein Leid als Strafe für ein sittliches Vergehen empfangen und betonte dieses möglichst stark, so benahm er in demselben Mafse seinem Helden Sympathie und schränkte das Mitleid ein.

Aber in praxi gestaltet sich dieser Fehler gar nicht so sehr grofs; der Genius hat auch hier dem Dichter wieder den richtigen Weg gewiesen. Nachdem die sittliche Schuld in der Exposition und dem darauf folgenden Chorliede so auffallend in den Vordergrund gestellt war, tritt sie späterhin immer mehr zurück, ja verschwindet zeitweise ganz. Agamemnon selbst wird uns durchaus sympathisch geschildert, Kassandra, die prophetischen Geistes klar den Zusammenhang der Dinge begreift, erwähnt eine Schuld des Helden gar nicht, der Chor würdigt, als Klytämnestra sich als gerechte Rächerin hinstellt, dieselbe gar keiner darauf bezüglichen Antwort, und nur an einer einzigen Stelle in der ganzen zweiten Hälfte der Tragödie bequemt er sich, nachdem er aus dem Labyrinth der Fragen, die auf ihn einstürmen, keinen Ausweg zu finden erklärt, zu der Meinung, dafs Agamemnon wohl auch für eigene Schuld büfse. Man mag dem Dichter vielleicht den Vorwurf machen, dafs er in Bezug auf die Begründung des Leides seines Helden den einmal eingenommenen Standpunkt nicht konsequent festhält, dafs er im Verlauf des Stückes die Basis seiner Beurteilung wechselt, aber mit dem Zurückdrängen der moralischen Betrachtungsweise, die sich vorübergehend ungebührlich in den Vordergrund gestellt hat, tritt die ästhetische Seite wieder in ihre vollen Rechte; wir verfolgen in der That das Unglück des Helden mit grofser Teilnahme und innigem Mitleid.

Wenn dies nun also der künstlerische Eindruck sein soll, mit dem wir entlassen werden, wo bleibt da die poetische Gerechtigkeit? O, dafür hat Äschylus schon gesorgt. Mehr als einmal weist er auf den kommenden Rächer hin, und wenn dadurch auch dem toten Helden das Leben nicht wiedergegeben wird, so ist es doch ein tröstlicher Gedanke, dafs die fluchwürdigen Mörder einst das Schwert der Vergeltung treffen wird.

Wer aber aufserdem durchaus noch eine moralische Wirkung der Tragödie verlangt, wird auch nicht leer ausgehen. Die Frevelthat der Klytämnestra und des Ägisth wird so gebrandmarkt und mit solchem Abscheu betrachtet, dafs, selbst abgesehen von der zu erwartenden Vergeltung, schon dadurch dem moralischen Bedürfnis der Zuschauer voll Rechnung getragen wird.

Steht so der Agamemnon in dramatischer wie tragischer Wirkung auf hoher Warte, ist er an gelungener Charakteristik allen früheren Stücken überlegen, so bleibt er auch nach der

lyrischen Seite nicht hinter ihnen zurück. Die Chorgesänge sind von hervorragender, zum Teil vollendeter Schönheit, die Rhythmen voll und wuchtig, die Gedanken inhaltreich und bedeutsam, dabei stets in engste Beziehung zur Handlung gesetzt, die Form wohl manchmal etwas dunkel aber stets poetisch. Bei all diesen Vorzügen wird man das Urteil gerechtfertigt finden, dafs wir im Agamemnon das Meisterwerk des Äschylus vor uns haben.

Bezüglich der Bühnenverhältnisse ist nur noch ein kurzer Hinweis nötig. Agamemnon erscheint zu Wagen und steigt von demselben erst am Schlufs der Scene herab, um über die Teppiche in das Haus zu schreiten. Auf diese Teppiche wird, wie wir gesehen haben, besonderer Wert gelegt; die letzten Worte Agamemnons lauten: *εἶμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.* Befand sich nun der Wagen auf erhöhter Bühne, so mufste er bei der geringen Breite derselben, die wir annehmen müssen, unmittelbar vor die Hinterwand zu stehen kommen; es war dann kein Platz zum Ausbreiten der Teppiche da, und doch weist sowohl der Ausdruck *δμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος πέδον κελεύθου στρωννύναι πετάσμασιν* (v. 899 f.), als auch die ganze Situation darauf hin, dafs Agamemnon einen weiten Raum auf Teppichen durchschreitet. Das zwingt uns zu der Annahme, dafs der Wagen zur Orchestra hereingefahren ist. Schöner ist der Eindruck noch, wenn wir uns den König über Stufen zur Bühne hinauf- und dann über die ganze Breite derselben auf Teppichen nach dem Palast hinschreiten denken; doch ist das natürlich kein Beweis für die erhöhte Bühne. Es wäre immerhin möglich, wenn auch weniger wirkungsvoll, wenn der König sich auf gleichem Niveau bewegt hätte, nur mufs er dann, so lange er auf dem Wagen weilt, möglichst weit von der Dekorationswand, welche den Palast darstellt, gedacht werden. Andere Stellen sind für oder gegen die Dörpfeldsche Hypothese überhaupt nicht heranzuziehen.

Die Choephoren.

Die Choephoren, der zweite Akt des Gesamtdramas der Orestie, haben zum Inhalt die Vollziehung der Rache für die im Agamemnon, dem ersten Akte, vorgeführte That. Da diese Rache von dem eigenen Sohne an der eigenen Mutter vollführt wird, so behandeln sie einen Stoff, wie er gewaltiger und erschütternder überhaupt nicht gedacht werden kann; die ruchloseste.

kaum faſsbare That des Muttermordes im Drama vorgeführt, muſste auf die Zuschauer einen furchtbar aufregenden, ja grausig abstoſsenden Eindruck machen; ob dieser nicht nur bis zum erträglichen, sondern bis zum künstlerischen gemildert werden konnte, ob eine Befreiung von dem zu starken tragischen Druck bewerkstelligt werden konnte, muſste von dem Gegengewicht abhängen, das die Handlung in dem Motiv fand, welches die Handelnden leitete, sowie in der künstlerischen Gestaltung beider. Beides, die Handlung sowohl als das Motiv, die Pflicht der Blutrache, fand Äschylus in der Sage vor, er brauchte nur zuzugreifen, wie er das mit kühner Hand und sicherem Blick für das tragisch Wirksame zu thun gewohnt war. Das Was fand er vor und hatte kaum etwas hinzuzufügen, das Wie war seine Aufgabe, die hier um so schwieriger war, je mehr Abstoſsendes der Handlung selbst anklebte. Das psychologische Moment muſste besonders stark betont werden, wenn die Aufgabe glücklich gelöst werden sollte; sehen wir, wie weit dem der Dichter gewachsen war.

Zwischen dem Schluſs des Agamemnon und dem Anfang der Choephoren liegt eine Reihe von Jahren. Orest ist inzwischen herangewachsen und tritt als gereifter Jüngling, von Pylades begleitet, auf. Der Schauplatz zeigt das Grab des Agamemnon (v. 4). Sein erstes Wort gilt dem Hermes, den er bittet, ihm Helfer und Bundesgenosse zu sein: *σωτὴρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ' αἰτουμένῳ.* Darauf weiht er eine Locke seines Haares als Totenspende, wird aber in seinem andächtigen Werk durch einen Zug Frauen, der auf das Grab zuschreitet, und in dem er auch seine Schwester Elektra zu erkennen glaubt (*καὶ γὰρ Ἠλέκτραν δοκῶ στείχειν*), gestört, weshalb er bei Seite tritt, nachdem er noch Zeus angerufen, daſs er ihm verleihen möge, den Tod seines Vaters zu rächen: *ὦ Ζεῦ, δός με τίσασθαι μόρον πατρός* (v. 18). So zeigt sich Orest von allem Anfang an zur That entschlossen. Wenn nun Geibel in seinem schönen Epigramm so überaus treffend sagt:

Episch ist fertige That, der Dramatiker zeigt den Entschluſs uns,
Wie er im Kampfe der Brust reift und zur Handlung erwächst,

so bleibt Äschylus freilich dahinter weit zurück. Diese Bedeutung des Dramas ist ihm noch nicht zum Bewuſstsein gekommen, sonst wäre es ihm ein Leichtes gewesen, die Handlung

so zu führen, dafs Orest entweder überhaupt erst bei seiner Rückkehr in die Heimat von dem an seinem Vater verübten Morde erfuhr oder, wenn er ihn schon in Kenntnis des Mordes, von Rachegedanken erfüllt auftreten lassen wollte, doch wenigstens erst jetzt hörte, dafs seine eigene Mutter den Streich vollführt, so dafs nunmehr erst vor den Ohren der Zuhörer der Entschlufs zum Muttermorde in ihm reifte. Die Mutter wird zwar von Orest zu Anfang nicht gleich erwähnt, er spricht nur im allgemeinen von der Rache, doch zeigt der weitere Verlauf des Stückes, dafs er keineswegs erst später die wirkliche Thäterin in seiner Mutter kennen lernt. Also nach dieser Richtung hin dürfen wir nicht zu hohe Ansprüche an Äschylus stellen; auch Klytämnestra kommt nicht allmählich zum Entschlufs der Ermordung ihres Gatten, sondern ist von vornherein entschlossen.

Unmittelbar nach den Worten des Orestes beginnt der Chor, der aus den dienenden Frauen des Hauses besteht, seinen Gesang. Aus dem Palaste entsandt erscheint er, wie er berichtet, am Grabe, um mit Klagen die Totenspende zu begleiten. Schreckhafte, haarsträubende Traumerscheinungen, welche die Traumdeuter dahin ausgelegt, dafs der Tote den Mördern grolle, haben das gottlose Weib — als *δύσθεος γυνά* wird Klytämnestra bezeichnet — veranlafst, diese Gunst dem Toten zur Abwehr des Unheils zu erweisen, aber es ist eine *χάρις ἀχάριτος*, denn für vergossenes Blut giebt es keine Sühne: *τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδῳ;* Dafs dieser Gedanke neben dem anderen aus dem Agamemnon hinlänglich bekannten *πάθει μάθος* oder *δράσαντι παθεῖν*, welche Form er Choeph. v. 312 annimmt, unser ganzes Stück beherrscht und daher in den verschiedensten Variationen wiederkehrt (vgl. v. 311: *ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν πληγὴν τινέτω*, v. 399 ff.: *ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν αἷμα*, v. 518 ff.: *τὰ πάντα γάρ τις ἐκχέας ἀνθ' αἵματος ἑνός, μάτην ὁ μόχθος· ὧδ' ἔχει λόγος.*), wird nicht überraschen, da ja eben in der Handlung des Stückes eine Mordthat als Rache für eine frühere vorgeführt wird, dafs er aber kein Glaubenssatz des Äschylus war, dafür haben wir, ganz abgesehen davon, dafs wir einen so oberflächlichen Grundsatz unserem denkenden Dichter gar nicht zutrauen dürfen, einen strikten Beweis in der Führung der Handlung in den Eumeniden, wo gerade dieser Grundsatz ad absurdum geführt wird. Nach kurzer Klage über den Sturz des Hauses, das seit dem Tode des

Herrn in Dunkel gehüllt ist, weist der Chor in unklaren, in den Handschriften leider überdies noch entstellten Worten auf das Walten der Gerechtigkeit hin, die den Mörder sicher erreiche. So wenig bestimmt auch die einzelnen Gedanken hervortreten, so wird doch die Grundstimmung für das ganze Stück in diesem ersten Gesange treffend angegeben. Schwere Träume verkünden grauses Leid und rufen Schrecken hervor; Unheil mufs ja kommen, denn das vergossene Blut heischt Sühne.

Es folgt eine Besprechung der Elektra mit dem Chor über die Worte, mit denen die Spende zu begleiten ist; sie fühlt sich dem Chor der dienenden Frauen innerlich verwandt, erfahren sie ja doch beide Hafs im Hause (*κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν*, v. 100). So nimmt in diesem Stück der Chor an der Handlung direkten Anteil und spielt die Rolle des Vertrauten. Er rät der Elektra, der Spende Segenswünsche für die Wohlgesinnten hinzuzufügen, des Orest auch in der Ferne zu gedenken und den Urhebern des Mordes einen Rächer zu erflehen, der den Mord mit Mord vergilt. Das Bedenken, ob es denn fromm sei, derartiges von den Göttern zu bitten, zerstreut er mit dem allgemein in Griechenland anerkannten Grundsatz: 'wie sollte es nicht recht sein, dem Feind mit Bösem zu vergelten?' Wir sehen, Klytämnestra wird von dem Chor lediglich als Feindin der Elektra behandelt, das Verhältnis der Tochter zur Mutter wird einfach ignoriert. Genau so äufsert sich aber Elektra selbst im weiteren. *Ἐγὼ μὲν ἀντίδουλος* sagt sie v. 135, *ἡ δὲ* (sc. *μήτηρ*) *πανδίκως ἐχθαίρεται* v. 240. So ist also jedes Gefühl der Kindesliebe in Elektra erstickt, dem grofsartigen Konflikt, der sich ihm von selber darbot und der poetisch so aufserordentlich verwendbar war, ist Aschylus geflissentlich aus dem Wege gegangen. Statt dessen tritt das niedere Motiv der persönlichen Rache an der Feindin in den Vordergrund; die Bitte an die Götter ist nicht selbstlos, da sie für sich, die wie eine Sklavin im Hause gehalten wird, ein besseres Los erhofft. Dementsprechend ruft denn Elektra im Gebet den toten Vater an, dafs er Erbarmen haben möge mit ihr und dem lieben Orestes, auf dafs sie wieder im Hause gebieten. 'Denn jetzt irren wir verkauft von der Mutter einher, während sie sich einen anderen Mann eingetauscht hat, der mitschuldig war am Morde. Ich bin gleich einer Sklavin, Orest aus seinem Besitze verbannt'. Angesichts dieses Zusammenhanges ist es schwer einzusehen, wie die Heraus-

geber sich zu so gewaltsamen Änderungen des überlieferten Textes: *ἐποίκτειρον τ' ἐμὲ φίλον τ' Ὀρέστην πῶς ἀνάξομεν δόμοις* haben hinreifsen lassen. Wenn sich auch die Ansicht des Scholiasten, dafs *πῶς* für *ὅπως* steht, nicht billigen läfst, so ist doch mit der von Pauw vorgeschlagenen Änderung *ὡς ἀνάξομεν δόμοις* der sprachlichen Korrektheit Genüge gethan. Erst nach diesem allgemeinen Wunsch, dafs sie, die Geschwister, die im Hause Gebietenden sein mögen, fleht Elektra, dafs Orest heimkehren und dafs den Feinden ein Rächer erstehen möge, auf dafs sie, die Mörder, gleichfalls den Tod erleiden. Unter den Klängen eines kurzen, schmerzerfüllten Gesanges, der als ein Päan des Toten bezeichnet wird und einen erneuten Aufruf des Rächers enthält, erfolgt der eigentliche Weihegufs.

Bis hierher können wir wohl die Exposition des Stückes rechnen. Wir erfahren in ihr, wie wir das bei Äschylus gewohnt sind, alle für den weiteren Verlauf der Handlung notwendigen Voraussetzungen, die Absicht des heimgekehrten Orest, die Angst der Klytämnestra und ihren Wunsch, den Groll des Toten zu beschwichtigen, die Stellung der Elektra im Hause, ihren Hafs gegen die Mutter, ihr Gebet am Grabe des Vaters um Rache, so dafs wir die Überzeugung gewinnen, dafs sie dem Bruder eine willige Helferin bei der Ausführung seiner That sein wird.

Die nächste Scene bringt nun die Vereinigung der beiden handelnden Personen. Elektra entdeckt am Grabe des Vaters eine Locke, die, ihrem eigenen Haare ähnlich, wohl nur von Orest stammen kann; denn diejenigen, denen es zukäme, ihre Trauer durch das Weihen einer Locke zu bezeugen, sind dem Toten feind. Elektra gerät in die gröfste seelische Erregung, die sich dem Chor (*ὀρχεῖται καρδία φόβῳ*, v. 166) und durch ihn dem Zuschauer mitteilt. Wechselnde Gefühle bewegen ihr Herz; noch kommt sie nicht auf den Gedanken, dafs der Heifsersehnte ihr nahe sein könnte. Er mufs die Locke gesandt haben; wehmütig gedenkt sie, vom Chor daran gemahnt, seiner Verbannung, und in Strömen rinnen ihr bei dem Anblick der Locke die Thränen aus den Augen. Und doch liebkost die Hoffnung ihr Herz (*σαίνομαι δ' ὑπ' ἐλπίδος*, v. 193). Ach wenn sie doch Sprache hätte, die Locke, damit sie dem quälenden Zweifel entrissen würde. Da sieht sie ein zweites Zeichen: Fufsspuren von zwei Männern schaut sie am Grabe, und die einen passen genau

zu den ihrigen. Jetzt kann kein Zweifel mehr sein, Orest mufs da sein, doch kann sie es noch nicht fassen, die Sinne drohen ihr zu schwinden. Jetzt tritt er selbst hervor und giebt sich zu erkennen. Noch einmal tauchen Zweifel in ihr auf, doch die Locke pafst zu seinem Haar und er trägt das Gewand, das sie selbst einst gefertigt. Da begrüfst sie ihn mit wunderbar schönen und ergreifenden Worten, nennt ihn ihr herzerfreuend Auge, ist er doch ihr alles zugleich, Vater, Mutter, Schwester und Bruder. Die ganze Scene atmet eine bei Äschylus nicht häufige Innigkeit und Zärtlichkeit; der Dichter hat offenbar die Wirkung der Rührung beabsichtigt, und diese Absicht hat er vollständig erreicht; dabei ist doch sentimentale Rührseligkeit glücklich vermieden, dazu trägt schon die grofse Spannung und der lebhafte Fortgang der Handlung bei. Als Ganzes wirkt jedenfalls die Erkennungsscene vorzüglich, und darum braucht man von einigen verunglückten Einzelheiten nicht gar zu viel Aufhebens zu machen. Ist es schon gewagt, dafs Elektra aus der Ähnlichkeit der gefundenen Locke mit ihrem Haar auf Orestes als Besitzer der Locke schliefst, so ist es direkt einfältig, ganz abgesehen davon, dafs niemand dem Dichter glaubt, dafs die Fufsspuren gleich gewesen, ihre Übereinstimmung als Erkennungszeichen zwischen Geschwistern hinzustellen. Kleinliche Kritik hat daher von jeher hier angesetzt, um dem Äschylus etwas am Zeuge zu flicken. Aber was kommt auf solche einzelne Verkehrtheiten an, wo die Scene in ihrer Gesamtwirkung so vortrefflich ist! Nur verfalle man nicht in den entgegengesetzten Fehler, derartige Einfälle zu entschuldigen oder gar gut zu heifsen. Mit der Naivität der äschyleischen Poesie, wie Wecklein zu v. 175 will, ist die Sache nicht erklärt, wir haben keinen Beweis dafür, dafs Äschylus und sein Publikum eine derartige Naivität besessen. Auffallend verkehrt urteilt Finsler p. 31: „Nicht dafs er eine so schlichte Erkennung vorführt, sondern warum er es thut, ist das Wesentliche; denn niemand wird im Ernste behaupten wollen, dafs sich hierin eine noch unvollendete Kunst zeige. Die gewaltigen Gedanken des Dichters vertragen eben keine breite Motivierung der Äufserlichkeiten, sondern verlangen den Übergang zu dem, was ihm das Wichtigere ist“. Das Ungereimte ist ja eben, dafs Äschylus eine so ungewöhnlich breite, nebenbei noch verunglückte, Motivierung von Äufserlichkeiten gegeben hat, wo dieselbe durchaus nicht von nöten war.

Die richtige Motivierung, die er gegeben hat, genügte vollständig, die falsche, die er noch hinzugefügt, ist vom Übel. Solche Urteile wie das obige sind aber nur möglich, wenn man von vornherein alles an einem Dichter für vollkommen hält.

Nach der Erkennung wendet sich Orest seinerseits in einem Gebet an Zeus und beginnt ebenfalls, wie Elektra oben, mit der gegenwärtigen trostlosen Lage, in der sie, die Geschwister, sich befinden. Er vergleicht sich und die Schwester mit den hilflosen, verwaisten Jungen eines Adlers, der in der Umklammerung einer Schlange den Tod gefunden. 'Und wenn du uns, die Kinder des Mannes, der dich stets mit Opfern geehrt, jetzt zu Grunde gehen läfst, von wo wirst du dann gleich reichliche Gaben bei Opfermahlzeiten erhalten? So hilf, du vermagst ja ein Haus, das schon gesunken zu sein scheint, aus der Tiefe zu erheben'[1]. Von dem Chor ermahnt, lieber zu schweigen, damit nicht jemand ihren Plan den Herrschern melde, sagt Orest, dafs Apolls allgewaltiger (μεγασθενής) Seherspruch ihn nicht verraten werde, der ihm befehle, das Wagnis zu bestehen, und furchtbares Unheil auf ihn herabbeschwöre, wenn er nicht des Vaters Mörder in gleicher Weise wieder morde. Auch hier kann ein Zweifel darüber nicht aufkommen, dafs Orest seine Mutter als Mörderin erkannt hat, wenn er sie bisher auch nicht als solche bezeichnet hat; schon der obige Vergleich des Vaters mit dem Adler, der in

1) Die zweite Hälfte der Worte des Orestes gegen die Überlieferung der Elektra zuzuschreiben, wie das mehrere Herausgeber thun, liegt keine Veranlassung vor, es ist vielmehr alles in bester Ordnung. Der Grund, warum es geschieht, ist ja auch ein rein äufserlicher. Weil die achtzehn Verse, die dem Orest bis zu der Unterbrechung durch den Chor zugeschrieben werden, sich bequem in 2×9 zerlegen lassen, die ersten 9, wenn man will, auch wohl in $6 + 3$, die zweiten in $3 + 6$, so ist das eine des Äschylus würdige, wundervoll durchgeführte Symmetrie der Rede, und wenn man einige Umstellungen macht, kann man gar diese 2×9 Verse noch durch je 5 umrahmen, so dafs sich dann die herrliche Responsion ergiebt: $5, 6 + 3, 3 + 6, 5$. Diese müssige Zahlenspielerei, die das Resultat sogenannter neuentdeckter Gesetze ist, wird bei Äschylus am willkürlichsten von Weil und Keck betrieben; man sehe ihre Ausgaben nach, um sich zu überzeugen, welche Unmassen von Umstellungen, Konstatierungen von Lücken resp. eigenen Nachdichtungen von ihnen vorgenommen worden sind, um das Prinzip zu stützen. Es wäre in der That höchste Zeit, dafs mit diesem Unfug endgültig gebrochen würde. Die Schilderung, die Wilamowitz, Herakles I p. 248 f. von dieser Verirrung giebt, ist nicht übertrieben.

der Umklammerung der Schlange den Tod gefunden, deutet darauf hin. Nachdem dieser Befehl des Gottes erwähnt, malt Orest im einzelnen die Strafen aus, die ihm im Falle der Weigerung in Aussicht gestellt sind. Zehrender Aussatz, stete Angst und Wahnsinn werden seiner harren, von der Heimat verbannt, werde er ruhelos von Ort zu Ort gepeitscht werden, vom Altar der Götter wie von den Wohnungen der Menschen ausgeschlossen werde er endlich von Siechtum aufgerieben freundlos dahinsterben. 'Solchem Seherspruch mufs man wohl glauben, und wenn ich nicht glauben wollte, so mufs die That doch geschehen; denn vielfacher Antrieb drängt vereint, des Gottes Befehl, des Vaters trauervolles Los, der eigene Mangel, auf dafs nicht die ruhmvollsten Bürger, die Zerstörer Trojas, zwei Weibern unterthan sind'.

Wie zeigt sich uns hier Orest? Zunächst sehen wir keine Spur des Schwankens, der Entschlufs steht unerschütterlich von vornherein fest, von einem seelischen Konflikt ist nicht die Rede. Und welche Gründe bestimmen ihn zur That? Neben dem zweimal erwähnten Befehl des Gottes (v. 269 und 299) erwähnt er die furchtbaren angedrohten Strafen, das trauervolle Los des Vaters, seine und der Schwester Lage, die unwürdige Stellung der Bürgerschaft. Es ist klar, dafs die beiden letzten Gesichtspunkte nur accessorisch sein können, dafs sie nur als verstärkende Momente zu anderen wichtigeren hinzutreten können. Um die eigene Lage zu bessern oder seine Mitbürger aus einer unwürdigen Stellung zu befreien, den Helden einer Tragödie einen Muttermord begehen zu lassen, wäre ein unerhörtes Wagnis eines Dichters, und ihn dann noch von dem aus solchen Motiven ausgeführten Muttermord zu sühnen, zeugte ja von einer unglaublichen moralischen Verkommenheit. Und doch hat man diese unserem Dichter zugetraut, wieder um ein Axiom zu retten. Wir lesen bei Finsler p. 32: „Orestes ist aus eigenem Antrieb gekommen, um sein Erbe zu erobern; das stellt der Dichter voran, um ihn als ganz selbständig handelnd, von nichts als von dem Streben nach seinem Rechte beeinflufst, vorzuführen.... Orestes hat viele Gründe aufser dem Befehl des Gottes; zuletzt nennt er wieder denjenigen, mit dem er sein Gebet an Zeus begonnen (nebenbei bemerkt, hat er damit gar nicht sein Gebet begonnen), das Streben nach einer des Landes Argos würdigen Herrschaft. Er fragte also nicht beim Orakel an, was er thun

müsse, sondern ob das, was er zu thun gedenke, mit den ewigen Gesetzen der Gerechtigkeit übereinstimme. Die Antwort des Gottes lautete dahin, daſs die That nicht nur seine Pflicht sei, sondern daſs die Vernachlässigung dieser Pflicht für ihn die schwersten Strafen zur Folge haben würde. Orestes kommt demnach nicht als Abgesandter des Gottes, sondern nach eigenem freien Entschlusse, für dessen Ausführung er den Segen und die ausdrückliche Rechtfertigung bei dem Gotte eingeholt hat". Hiernach wäre also der Befehl des Gottes zu den anderen Gründen noch so nebenbei hinzugekommen. Natürlich ist die Sache gerade umgekehrt. Der unter Androhung so furchtbarer Strafen erteilte Befehl und das trauervolle Los des Vaters, so übersetze ich *πατρὸς πένθος μέγα*, nicht die groſse Trauer um den Vater, womit wenig anzufangen ist, sind die treibenden Momente. Das letztere ist vom Dichter nicht deutlich und scharf umrissen. Es weist voraussichtlich auf die religiöse Vorstellung hin, daſs der Gemordete grollt und nicht eher Ruhe findet, als bis sein Tod am Mörder gerächt ist. Diesen Groll des Toten zu besänftigen, auf daſs er endlich zur Ruhe komme und nicht neue Traumgespenster heraufsende, läſst ja Klytämnestra an seinem Grabe die Spende darbringen. Diese qualvolle Unruhe ist das trauervolle Los des Vaters, ihn endlich davon zu befreien, indem er ihn rächt, ist die unabweisliche, religiöse Pflicht des Sohnes. Orest ist sich also, wenn unsere Deutung des *μέγα πένθος πατρός* richtig ist, der Pflicht der Blutrache bewuſst. Daneben steht dann der strikte Befehl des Gottes als ein selbständiger Faktor, und diesem zu gehorchen ist für ihn ebenso heilige Pflicht, ihm sich zu widersetzen kann ihm um so weniger beikommen, als ihm für den Fall der Nichterfüllung die furchtbarsten Strafen drohen; diese letzteren hat der Dichter offenbar nur deswegen als so schwer geschildert, damit der Befehl als absolut bindend erscheine. Nun ist es ja möglich, ich sage möglich, nicht sicher, daſs Äschylus für seine Person unter dem sinnfälligen Gewande des Befehls des Gottes eine tiefere, innerliche Auffassung verborgen hat, daſs der göttliche Befehl mitsamt den Strafen nur das äuſsere Bild ist für die Heiligkeit der Pflicht, und er in dieser Form hat aussprechen wollen, daſs sein Held von der Überzeugung, daſs eine heilige, unabweisbare Pflicht ihn zur Rache treibe, tief durchdrungen sei. Diese Auffassung erscheint uns von unserem heutigen Standpunkte als die bei

weitem höhere, aber Äschylus hat nichts gethan, um seinen Zuhörern dieselbe nahe zu legen. Diese mufsten den Eindruck davontragen, dafs ein selbständiger Befehl des Gottes vorliege, dem Orest aus Gehorsam Folge zu leisten habe, ihnen mufste nach der Darstellung des Dichters Orest wesentlich nur als das Werkzeug Apolls erscheinen. Denn völlig haltlos ist, was Schömann, Eumeniden p. 30 sagt: „Wenn bei der Hereinziehung göttlicher Potenzen das Eigene des Menschen bald mehr bald weniger sichtbar hervorgehoben wird, so ward es doch sicherlich (?) überall als von selbst verstanden vorausgesetzt, und es bedurfte für ein antikes Publikum nicht, wie für uns, einer ausdrücklichen Belehrung und Verständigung. Was dem modernen Leser in der Darstellung als mangelhaft und einseitig erscheinen mag, ward durch den Sinn, mit dem die Alten herantraten, von selbst vervollständigt“. Was giebt uns denn nur ein Recht, uns die Alten so ganz anders geartet vorzustellen, als wir sind? Einige wenige Auserwählte mochten vielleicht in der Sprache der Religion nur eine poetische Form für die inneren Vorgänge des Herzens sehen und unter dem Befehl Apolls die heilige Überzeugung von der Unabweisbarkeit der Pflicht verstehen. Das Gros der Zuschauer fafste die Worte des Dichters in ihrer schlichten, ursprünglichen Bedeutung, es verstand unter Befehl Apolls eben das, was der Dichter sagte, nämlich den Befehl des ihnen durch die Religion vertraut gewordenen persönlichen Gottes, zumal wenn dieser Befehl als *χρησμός* ausgesprochen wurde. Aber wie die Sache auch sein mag, jedenfalls lag für Orest ein strenger Zwang vor, denn die Überzeugung von der Heiligkeit und Unabweisbarkeit einer Pflicht, deren Versäumnis sogar alle erdenklichen Strafen nach sich zieht, ist für den Menschen eine ebenso zwingende Notwendigkeit wie ein Befehl, dem man Gehorsam schuldet. Für eine Freiheit des Handelns bleibt da nichts übrig. Wir sprechen damit nicht etwa einen Tadel gegen den Dichter aus; wir haben schon oben (p. 16) gesehen, dafs der Satz: „Die freie Wahl ist das Lebensprinzip der Tragik“ falsch ist, und nur auf unklarem Denken und Begriffsverwirrung beruht. Aber es ist ja unbestreitbarer Glaubenssatz der meisten Äschylus-Kritiker und -Interpreten, dafs seine Helden aus freier Wahl und freier Entschliefsung handeln, dafs sie das Recht über ihre Person, das Recht des freien Willens und Handelns haben, dafs alles bei Äschylus auf das Thun und Lassen des in voller Freiheit

handelnden Menschen ankommt, ja dafs Äschylus ganz bewufst an der Lösung des Problems der Willensfreiheit gearbeitet. Nun, wir haben gesehen, dafs weder die Sieben, noch die Perser, noch Agamemnon für die Bestätigung obiger Sätze heranzuziehen sind, ja dafs sie denselben direkt widersprechen, auch die Choephoren zeigen uns die Unrichtigkeit der Behauptung; Orestes handelt ebensowenig frei wie Eteokles, ebensowenig wie Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter. Es ist daher auch nicht zu verwundern, dafs die Versuche, die Freiheit und Selbstbestimmung des Helden zu retten, gewunden, sophistisch und widerspruchsvoll sind. Als Muster einer solchen Leistung sei es mir gestattet, eine Stelle aus Günthers Buch mitzuteilen. Nachdem er p. 118 die Stellung, welche Äschylus dem Geschlechtsfluch gegenüber einnehmen soll, im Anschlufs an Dronke dahin präzisiert hat, dafs jeder einzelne einem fluchbeladenen Geschlechte Angehörige in seinen Entschliefsungen völlig frei ist und nicht eher, als bis er aus freiem Antrieb eine unheilvolle That beschlossen, der Schuld und Strafe verfalle, fügt er über Orestes p. 123 hinzu: „Und nun Orestes! Frei von allen unlauteren, eigennützigen Beweggründen (es ist, als ob Günther den Text der Choephoren gar nicht gelesen hätte), ja nicht einmal aus eigenem Antrieb, sondern auf wiederholten ausdrücklichen Befehl des Apollon übernimmt er den grausigen Racheakt, vor dem ihm bis zum letzten Augenblick schaudert. Aber auch ihn trifft trotz des ihm vom Gotte gewährten Schutzes der Fluch des vergossenen Blutes und nur, weil er reinen Herzens ihn vollbracht, und erst nachdem Zeus selbst durch seine liebste Tochter eingeschritten ist, wird er vom Banne gelöst. Das ist des Äschylus Auffassung vom Geschlechtsfluch. Bedarf es noch weiterer Erklärungen? Aus freier Entschliefsung handelt der Mensch, und nach der guten oder schlimmen Artung seines Herzens zieht aus des Schicksals Urne er sich Leben oder Tod". Es ist wohl nicht nötig, ein Wort der Kritik hinzuzufügen; hat doch Günther nicht einmal gemerkt, dafs er an zwei Stellen dieser kurzen Ausführung Behauptungen aufstellt, die einander direkt widersprechen.

Also dafs Orest nicht frei handelt, ist kein Fehler des Dichters und beeinträchtigt den Wert der Tragödie gar nicht, wohl aber ist es ein bedenklicher Mangel, dafs Orest ebensowenig wie Elektra den schweren Konflikt, in dem er sich befindet,

innerlich erfaſst, daſs er sich der grausigen Furchtbarkeit seiner That nicht bewuſst wird, daſs er keinen Seelenkampf durchkämpft; denn wenn Günther in den oben angeführten Worten sagt, daſs ihm bis zum letzten Augenblick vor dem grausigen Racheakt schaudert, so ist das einfach nicht wahr; erst v. 897, unmittelbar vor der That, zeigt er ein momentanes Schwanken, indem er an den Freund die Frage richtet, ob er sich scheuen solle, die Mutter zu töten. Bis dahin, also während des bei weitem gröſsten Teils des Stückes, während der Vorbereitungen zur That fühlt er auch nicht das leiseste Bedenken. Es kommt ja doch nicht darauf an, wie wir uns einen Orest denken, sondern wie ihn uns Äschylus in den Choephoren schildert; dieser Orest kann uns aber bis zur That kein psychologisches Interesse abgewinnen.

Die Rede des Orest scheint uns also, wenn wir einen etwas strengen Maſsstab anlegen, keineswegs einwandsfrei. Selbstverständlich halten wir sie deshalb nicht für unecht, wie es Schömann, Jahrbücher 1877 p. 372 thut. Auch er hat allerlei an der Rede auszusetzen. Er hält es des Orest nicht würdig, als das Hauptmotiv, das ihn bestimmte, die Furcht vor den schweren Strafen hervorzuheben, er hält die Rede an dieser Stelle für unangemessen, unzweckmäſsig und unnötig. Orest hätte keinen Anlaſs, zu vermuten, daſs seine Zuhörer, d. h. seine Schwester und die Sklavinnen, von der unerschütterlichen Festigkeit seines Entschlusses nicht schon hinreichend überzeugt wären, noch läge für ihn eine ersichtliche Veranlassung vor, an seine sonstigen Motive, die seinen Zuhörerinnen ebensogut wie ihm selbst bekannt waren, hier noch einmal zu erinnern. Also — v. 268 bis 304 sind ein von einem versifizierenden Schauspieler bei einer späteren Aufführung eingelegtes Emblema!

Doch gehen wir jetzt in der Besprechung des Inhalts weiter. Es folgt ein umfangreicher lyrischer Wechselgesang zwischen Chor, Orestes und Elektra, eingeleitet durch einige Anapäste des Chors, in denen die das ganze Stück beherrschenden Grundgedanken 'Blut um Blut' und 'Strafe dem Thäter' mehrfach hervortreten. Der Chor erfüllt in diesem Gesang eine doppelte Aufgabe: teils giebt er den Gefühlen und Stimmungen Ausdruck, die durch den bisherigen Gang der Handlung im Zuschauer erweckt worden sind, teils ist er der Berater, der die Geschwister in ihrem Entschluſs zur Rache bestärkt, ja geradezu zur That

treibt. Die Geschwister selbst aber ergehen sich in Klagen über ihr Los, sowie das des Vaters, dem sie den ehrenvollen Tod vor Ilium gegönnt hätten, und rufen erneut die Götter und die Manen des Vaters zur Rache auf. Es ist daher natürlich, dafs dieser Wechselgesang an Wiederholungen leidet und etwas schleppt. Doch fehlt es nicht an jeder Steigerung, ja der Schlufs zeigt eine anerkennenswerte dramatische Kraft. Angestachelt durch den Hinweis auf das ehrlose Begräbnis bricht Orest in die Worte aus: 'So wird sie nun die Schändung des Vaters büfsen; hab' ich sie fortgeräumt, so will ich gern sterben' (v. 434 und 437). Erinnert an die Verstümmelung des Vaters ruft er noch einmal den Toten zur Beihilfe auf, und als er nun, zur That bereit, erklärt: 'jetzt gilt es Gewalt um Gewalt, Recht um Recht', und auch Elektra noch einmal fleht: 'o Götter, vollendet die Rache dem Recht gemäfs', da kommt endlich auch in den Worten des Chors das Gefühl des Grausens ob solchen Gebets zum Ausdruck (*τρόμος μ' ὑφέρπει κλύουσαν εὐγμάτων*, v. 461), er jammert über das unerträgliche Leid des Hauses, das Heilung findet nicht von aufsen, sondern von den eigenen Mitgliedern durch wilden, blutigen Zwist; aber er fleht nicht zu den Göttern um Abwendung der That, sondern, dafs sie den Kindern gnädig zum Siege verhelfen mögen.

Der an den Wechselgesang sich unmittelbar anschliefsende Akt bewegt sich zunächst in keinem neuen Gedankenkreise. Wiederum rufen die Geschwister den Toten an, bitten ihn um Beistand für ihre That, versprechen ihm reichliche Opfer, erinnern ihn an die treulose Hinterlist, mit der er gemordet worden, weisen auf sich selbst, die am Grabe sitzenden Kinder hin, und wiederum treibt der Chor zur That: *ἔρδοις ἂν ἤδη δαίμονος πειρώμενος* (v. 511). 'Es wird geschehen', erwidert Orest; doch wünscht er zuvor zu erfahren, auf welche Veranlassung hin Klytämnestra so viele Jahre nach der That dem Toten die Spende gesandt, worauf der Chor den Traum der Klytämnestra erzählt. Sie habe einen Drachen geboren, ihn wie ein Kind in Windeln gehüllt und an die Brust gelegt, worauf derselbe mit der Milch einen Klumpen geronnenen Blutes eingesogen. Darauf betet Orest, dafs der Traum sich erfüllen möge, und fügt hinzu: 'Nun, wenn sie diesen Traum gehabt, dann mufs sie gewaltsam sterben, ich aber werde sie, zum Drachen geworden, töten, so wie der Traum es verkündet'. Dieser Traum wäre dramatisch vorzüglich

zu verwenden gewesen, wenn der Dichter die Absicht gehabt hätte, den Entschlufs in der Brust seines Helden allmählich reifen zu lassen; dann hätte dieser durch denselben den stärksten Impuls zur That erhalten können, er hätte durch ihn zuletzt seine Bedenken niederkämpfen können, denn er durfte ihn als Ausflufs des göttlichen Willens ansehen. So aber hat Orestes überhaupt kein Bedenken, er ist ja von vornherein fertig, daher hat die ganze Erzählung des Traumes nur die Bedeutung rein äufserlichen Beiwerks und höchstens die Wirkung, die unheimliche, düstere Stimmung, die Äschylus gern durch Ahnungen, Orakelsprüche und schreckhafte Träume erzielt, zu erhöhen. Darauf giebt Orest einige Anordnungen, heifst Elektra ins Haus gehen und darauf achten, dafs alles wohl zusammentreffe, den Chor reinen Mund halten, schweigen, wo es nötig sei, und reden zur rechten Zeit, und giebt einige Andeutungen, wie er sich die Ausführung der That denkt. Er werde mit Pylades, in Tracht und Sprache Phokier nachahmend, ans Thor treten und dort, da bei dem im Hause waltenden Geist wohl kein Pförtner sie einlassen werde, warten, bis ein Vorübergehender fragen werde, warum denn Ägisth, wenn anders er daheim sei, den Fremden am Thore stehen lasse. Habe er dann die Schwelle überschritten und erblicke er ihn auf dem Throne des Vaters, dann werde er ihn, ehe er noch den Mund geöffnet zu der Frage, woher der Fremdling komme, tot niederstrecken, und die Erinye werde das ungemischte Blut als dritten Trank trinken. Diese Ausführungen des Orest bilden den einzigen Fortschritt der Handlung im ganzen Akt. Es könnte zunächst auffallen, dafs Orest sich den Plan zurechtlegt, wie er den Ägisth töten will, während er doch zuletzt nur von der Mutter gesprochen, und der Muttermord naturgemäfs von dem Zuschauer als Haupthandlung angesehen wird. Das findet, wenn es auch kein Vorzug ist, dafs die Nebenhandlung so in den Vordergrund gedrängt wird, seine Erklärung darin, dafs Orest naturgemäfs bei Ägisth gröfseren äufseren Widerstand fürchten mufste, und der Dichter, wie er diese Scene schrieb, wohl eben nur im Sinn hatte, die Vollziehung der Rache an den Mördern dramatisch vorzuführen. Ein weit schwererer Fehler ist es, dafs im folgenden die Handlung ganz anders geführt wird, als Orest angedeutet hat. Weder wartet er längere Zeit vor dem Thore, sondern er klopft an und Klytämnestra erscheint sofort, nachdem sie die Anwesenheit von Fremden erfahren,

noch trifft er Ägisth anwesend, sondern dieser ist fern vom Hause und mufs erst durch besondere Botschaft benachrichtigt werden. Man weifs also überhaupt nicht, welchen Zweck die Auseinandersetzungen des Orest im Zusammenhange des ganzen Dramas verfolgen. Es macht geradezu den Eindruck, als ob Äschylus in der Arbeit unterbrochen worden sei und bei der Wiederaufnahme derselben sie in anderer Weise fortgeführt habe, als er ursprünglich beabsichtigt, oder dafs er fehlerhafter Weise es unterlassen hat, den Orest auch die Eventualität erwägen zu lassen, dafs die Mutter ihm zuerst entgegentritt. Jedenfalls fördert uns der ganze Akt gar nicht, er ist in seiner ganzen Ausdehnung entbehrlich, wir können v. 477 bis 582 einfach streichen und würden im Drama keine Lücke empfinden. Ja, gleiche Bedenken knüpfen sich an das folgende Chorlied an. Nachdem Orest sich entfernt, um seinen Entschlufs nunmehr zur Ausführung zu bringen, erwartet man, dafs der Chor, wenn er in Reflexionen eintritt, doch die Stimmung zeichnet, die den Zuschauer resp. ihn lebhaft erfafst, wenn er jenen zum Muttermorde schreiten sieht, dafs er also diese Handlung bespricht, motiviert, billigt oder tadelt. Statt dessen beschäftigt er sich mit dem Gemeinplatz, dafs viel Graus und Schrecken die Erde nährt, aber nichts furchtbareres, als das verbrecherische, sinnbethörte Weib, und belegt den Gedanken mit Beispielen der Althäa, die ihren Sohn, der Skylla, die ihren Vater, der Lemnierinnen, die ihre Gatten hingemordet haben, denen er Klytämnestra beigesellt. Den Schlufs des Liedes bildet, soweit man aus dem traurig entstellten Text herauslesen kann, der Satz, dafs die im Dunkeln sinnende, hohe Erinye, wenn auch spät, alte blutige Schandthat rächt. Das Lied ist deplaciert, es gehörte in den Agamemnon nach Vollführung des Mordes oder an den Anfang der Choephoren, aber nicht dorthin, wo es steht. Dafs die That der Klytämnestra Rache heischte, war zweifellos und oft genug betont; ob sie der Sohn vollziehen durfte oder mufste, das war die Frage, die den Dichter bei seinen Reflexionen hätte beschäftigen sollen.

Da Elektra nicht weiterhin im Stücke auftritt (die Zuteilung der Verse 687—695 an Elektra, die von Turnebus in seiner Ausgabe vorgenommen worden ist, ist längst aufgegeben), so dürfte ein kurzer Rückblick auf ihr Charakterbild hier an der Stelle sein. Dieses ist bedingt durch die Aufgabe, die sie im

Rahmen der Handlung zu erfüllen hat, nämlich den Bruder in seinem Entschlufs wenn möglich noch zu stärken und bei der Ausführung der That zu unterstützen. Denn das Auftreten der äschyleischen Personen ist stets durch dramatische Gesichtspunkte motiviert, nie ist dabei das Bestreben, Seelenmalerei zu treiben und einen Charakter dem anderen gegenüberzustellen, mafsgebend. Elektra mufste also so geschildert werden, dafs sie ihrer Aufgabe genügen konnte, d. h. von kindlicher Liebe zur Mutter durfte entweder von vornherein keine Rede sein, oder dieselbe mufste im Verlauf des Stückes durch die Vorstellungen des Chors oder des Bruders oder durch neue Handlungen erstickt werden. Letzteres wäre das psychologisch Interessantere gewesen, doch hat Äschylus darauf verzichtet. Es blieb also nur der erstere Fall übrig, und in der That sehen wir Elektra schon mit Beginn des Stückes von dem allerstärksten Hafs gegen ihre Mutter, ja von Abscheu erfüllt. Ihr Charakter mufste also im wesentlichen ein harter sein, und mit dieser Härte mufste eine Leidenschaftlichkeit verbunden sein, die alle weicheren Regungen der Mutter gegenüber zurücktreten liefs. Ein Zeichen dieser Leidenschaftlichkeit ist es, dafs Äschylus sie in demselben Gebet, in dem sie den Bruder als Rächer und den Mördern ihres Vaters gleichen Tod erfleht, die Worte sprechen läfst: 'Gieb, Vater, dafs ich besser und frommer werde, als die Mutter', denn sie merkt in ihrer Leidenschaft gar nicht, dafs das Verbrechen, um dessen Gelingen sie fleht, noch weit furchtbarer ist, als das ihrer Mutter. Dagegen spricht durchaus nicht, dafs sie auf die Mahnung des Chors, im Gebet jemanden zu beschwören *ὅστις ἀνταποκτενεῖ* das Bedenken äufsert: *καὶ ταῦτά μοὐστὶν εὐσεβῆ θεῶν πάρα*; (v. 121.) Zeigte sie auch nicht das geringste Bedenken, so wäre sie ein Ungeheuer, wie es in menschlicher Gestalt überhaupt nicht existiert. Es sind aus diesem einen Verse die allergewagtesten und allerverkehrtesten Folgerungen über den Charakter der Elektra gezogen worden. In wahrhafter Ekstase ruft Klein, Geschichte des Dramas I p. 281 aus: „Bewunderungswürdig! Diese Mädchenfrage, in einer solchen Situation, von Agamemnons Tochter. — Die christliche Tragik, die hochromantische mit einbegriffen, hat keine schönere, mädchenhaftere, schamselig süfsere Schmerzensfrage aufzuweisen“. Und Fleischmann, Das Charakterbild der Elektra bei Äschylus, Jahrbücher 1889 p. 437 stimmt dem bei und urteilt selbst: „In dieser zögernden, erst

unter dem Beirat anderer zum Entschlufs kommenden Haltung, in dieser frommen Scheu hat der Dichter die Empfindung eines zarten, weiblichen Gemüts gezeichnet, welches inmitten eines grausigen Verhältnisses zur Teilnahme an furchtbarem Thun fortgerissen wird; ihre edle Weiblichkeit steht in den Choephoren im Kontrast zu der mit festem Schritt zur That schreitenden Mannheit des Orestes; zugleich aber hebt sich das Bild einer nach Mut und Kraft ringenden, auch im tiefsten Unglück edel und rein bewahrten Mädchenseele wirksam ab von der in frevelhaftem Wollen sicheren Entschlossenheit und Thatkraft der Klytämnestra im Agamemnon“. Damit wird das Bild der Elektra in sein volles Gegenteil verkehrt; edle Weiblichkeit, ein zartes, weibliches Gemüt, eine edel und rein bewahrte Mädchenseele erfleht weder die Ermordung der eigenen Mutter, noch hilft sie dabei. An diesem Bilde ist deshalb auch Äschylus unschuldig. Wo Elektra nur immer an ihre Mutter denkt, zeigt sie Hafs und Abscheu und wählt danach ihre Ausdrucksweise. So schwankt sie, ob sie nicht das Gefäfs, das die Spende ihrer Mutter enthält, nachdem sie es ausgegossen, ohne sich umzuschauen hinter sich werfen soll, wie den Unrat des Hauses, als wenn sie sich selbst daran verunreinigen sollte (v. 97); und als sie daran denkt, dafs die gefundene Locke von einem feindlichen Haupte, also dem ihrer Mutter, stammen könnte, sagt sie, sie würde die Locke anspeien (*ἀποπτύειν* v. 196), wenn das der Fall wäre. So äufsert sich keine zarte, edle Mädchenseele. Wir verstehen nicht, wie Fleischmann a. a. O. p. 443, Anm. 7 meinen kann, dafs sich hieraus noch nicht ein hinreichender Beweis für eine an die Elektra des Sophokles erinnernde Heftigkeit ergiebt. Leider können wir den Wechselgesang für diese Frage nicht mit heranziehen; es fehlt in der Überlieferung die Bezeichnung der Personen, und so sind wir in Bezug auf die Zuteilung der einzelnen Partien auf Vermutungen angewiesen. Wir folgen der Zuteilung, wie sie Wecklein in seinen Ausgaben gegeben hat und zwar aus dem Grunde, weil Elektra die Aufgabe im Drama hat, den Bruder noch mehr aufzustacheln und deshalb die leidenschaftlicheren Partien ihr zugehören. Dann kämen noch die Wendungen, dafs Zeus die Mutter treffen und ihren Schädel spalten möge (*κάρανα δαΐξας*, v. 395), und dafs ihr Sinn wie der eines Wolfes wild und unversöhnlich sei (*λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός*, v. 421) dazu. Es würde dadurch keineswegs

in das Bild des Charakters ein schroffer Widerspruch gebracht werden, im Gegenteil, es würde nur das Bild entsprechend vervollkommnet werden. Doch können wir die citierten Verse aus dem angegebenen Grunde nicht als Beweis für unsere Ansicht beibringen, müssen uns aber auch dagegen verwahren, daſs eine andere Verteilung der Verse für die gegenteilige Ansicht ins Feld geführt wird. Mit dieser Schroffheit und Härte des Charakters, sobald der Haſs gegen die Mutter in Frage kommt, verträgt sich deswegen doch ganz gut eine gewisse weibliche Schwachheit und Weichheit des Gemüts, ja zärtliche Innigkeit anderen Verhältnissen und Personen gegenüber; so zeigt sie keinen mannhaften Trotz ihrem eigenen Schicksale gegenüber, sondern entsprechend ihrer weiblichen Natur ergeht sie sich viel in wehmütigen Klagen über ihre hilflose, verlassene Lage und zeigt ihrem Bruder gegenüber eine überaus groſse Zärtlichkeit. Warum sollte sich nicht auch in demselben Herzen leidenschaftlicher Haſs gegen die Mutter, welche den geliebten Vater erschlagen, und zärtliche Liebe zu dem einzigen Bruder, mit dem sie die Erinnerung an ihre Kindheit verbindet, vereinigen? Wer aber meint, daſs darunter die Einheitlichkeit des Charakters litte, der möge daran denken, daſs die Menschen eben nicht einheitlich sind, der Dichter aber Menschen schildern will.

Der nächste Akt führt nun Orest mit Klytämnestra zusammen. Letztere erscheint, nachdem sie von der Anwesenheit der Fremden gehört, vor dem Palast, um dieselben nach ihrem Begehr zu fragen und ihnen in gastlicher Weise ihr Haus zu öffnen. Orest berichtet, als phokischer Fremdling gekleidet, daſs ihn Strophios, der Phoker, gebeten, in Argos den Tod des Orest zu melden und zu fragen, ob die Asche des Toten nach der Heimat geschafft oder in fremder Erde beigesetzt werden solle. Der Zuschauer ist am meisten gespannt, wie Klytämnestra die Kunde aufnehmen wird, ob sie aufrichtigen mütterlichen Schmerz oder Freude äuſsern, und in letzterem Falle, ob sie in cynischer Weise dieselbe an den Tag legen oder heuchlerisch hinter schmerzlichen Worten verbergen wird. Der Dichter giebt auf diese Fragen nur insofern eine unzweideutige, klare Antwort, als er jedes Frohlocken, jeden Cynismus ausschlieſst. Daran hat er sehr recht gethan; es konnte ihm nichts daran liegen, dieser Figur alle Teilnahme zu entziehen und sie lediglich als verabscheuenswert hinzustellen. Ihre kurzen Worte lauten nun

folgendermaſsen: 'Ach, ganz zu Boden wirft uns deine Nachricht. O schwerbesiegbarer Fluch des Hauses, wie vieles erschaust du, wie triffst du mit sicher zielendem Bogen auch das Ferne und beraubst mich ganz Elende meiner Lieben. Wie wohlberaten war Orest, der seinen Fuſs auſserhalb des verderblichen Schlammes setzte, und jetzt ist auch er, die heilende Hoffnung des Hauses, die herrlichen Wonnetraum verhieſs, dahin'. (Der letzte Gedanke ist infolge von Textverderbnis unsicher.) Ist dieser Schmerz aufrichtig? Wir haben zunächst keine Veranlassung, der Klytämnestra mütterliches Gefühl abzusprechen; Äschylus läſst sie in seinem Agamemnon v. 1417 und 1526 von Iphigenien mit groſser Zärtlichkeit sprechen, und wenn sie zuerst der Schmerz übermannt bei der Kunde von dem Tode ihres zweiten Kindes, so widerspricht das nicht dem Bilde, das der Dichter uns von ihr gezeichnet hat. Aus der Härte, mit der sie Elektra behandelt, können wir nicht schlieſsen, daſs sie jeder Mutterliebe bar ist; Elektra ist ihr eine stete Mahnung an das Verbrechen, das sie begangen, und trägt ihr selbst Haſs entgegen. Auch daſs sie sich als *παναθλία* bezeichnet, müssen wir für aufrichtig halten. Schon Agam. v. 1570 nennt sie ihre Lage schwer zu ertragen (*δύστλητα*), will sie doch gern auch mit einem Teil ihres Besitzes sich genügen lassen, wenn nur der Dämon endlich aus dem Hause weichen wollte[1]). So spricht kein Weib, das frohlockend aus ganzem Herzen sich seines Sieges freut. Auch der grausige Traum, der sie geängstigt hat, und den die Traumdeuter dahin ausgelegt haben, daſs der Tote den Mördern grolle, zeigt zur Genüge, daſs sie noch jetzt, nach langen Jahren, nicht zur Ruhe kommen kann. Andererseits aber ist es gerade Orest, der durch sein Verweilen unter den Lebenden ihr stetig das Gespenst der Rache, der sie zum Opfer fallen muſs, vor Augen hält; wenn sie auch Agam. v. 1435 in einem Gefühl augenblicklicher Sicherheit erklärt, daſs sie nichts fürchte, so lange Ägisth ihr wohlgesinnt im Hause weile, so beweist doch wieder der Traum von dem Drachen, den sie geboren und der mit der Milch einen Klumpen Blut aus ihrer Brust saugt, daſs gerade der

---

1) Fleischmann, Charakterbild der Klytämnestra bei Äschylus, Jahrbücher 1877 p. 526 hält Agam. v. 1573—76 *κτεάνων τε μέρος βαιὸν ἐχούσῃ πᾶν ἀπόχρη μοι ἀλληλοφόνους μανίας μελάθρων ἀφελούσῃ* für unecht. Sie stören ihm das einheitliche Bild der Klytämnestra; flugs werden sie dem Dichter abgesprochen.

Gedanke an Orest als Rächer ihr den ruhigen Schlaf raubt. So mufs ihr mit der Nachricht von Orests Tode notwendig zugleich der Hoffnungsstrahl aufgehen, dafs nun doch der Rachegeist nicht noch einmal seinen Einzug ins Haus halten, und sie endlich die quälende Angst los werden werde. Es wäre daher nur psychologisch wahr und den bisherigen Charakterzügen entsprechend, wenn mit dem natürlichen Schmerz sich zugleich das Gefühl der Erleichterung verbände, ebenso natürlich aber auch bei dem sonstigen Charakter der Klytämnestra, dafs sie dieses Gefühl hinter überschwenglichen Ausdrücken der Trauer heuchlerisch verbirgt. Darum folgen wir hier der Auffassung Weckleins zu v. 687, dafs ihre Rede halb wahr und dem natürlichen Gefühle der Mutter entsprungen, halb geheuchelt ist.

Nach kurzer, bedeutungsloser Wechselrede werden die Fremden nach dem Männersaale geführt, während Klytämnestra sich ins Frauengemach begiebt. Die kurze Zeit, welche die Bühne frei bleibt, wird durch einige Anapäste des Chors ausgefüllt, in denen er den Erdhügel, unter dem der königliche Leichnam ruht, sowie den Hermes, den Gott der Erde und der Nacht, zur Hilfe für den Schwerterkampf aufruft. Da öffnet sich von neuem der Palast, aus dem der Chor die Amme des Orest mit thränendem Auge heraustreten sieht. Eingedenk der Mahnung, die ihr geworden: *τὰ καίρια λέγειν* (v. 580), hält die Chorführerin, die in der folgenden Scene wieder die Rolle einer mithandelnden Person übernimmt, mit ihrer Kenntnis des wahren Sachverhalts zurück; sie mufs erst die Gesinnung der Amme kennen lernen, darum sagt sie zuerst, dafs ihr der Fremdling Unglück zu bringen scheine. Als dann aber die Amme, nachdem sie berichtet, dafs ihr befohlen sei, den Ägisth zu holen, mit aufserordentlicher Innigkeit, die von dem Dichter sehr hübsch und natürlich geschildert ist, all der Mühen gedenkt, die sie mit dem kleinen Orest gehabt, und jammert, dafs nun all die Wartung und Pflege umsonst gewesen, da greift die Chorführerin direkt in den Gang der Handlung ein und dringt in sie, nicht wie Klytämnestra befohlen, dem Ägisth zu melden, dafs er mit gewaffneten Begleitern erscheinen solle, sondern, dafs er so wie er gehe und stehe so schnell als möglich komme. Zugleich verrät sie der erstaunten Amme, dafs Orest noch nicht gestorben, worauf diese beglückt mit dem Wunsche, dafs die Götter das Beste geben mögen, davoneilt, den neuen Auftrag auszurichten.

Merkwürdigerweise ist auch diese Scene falsch aufgefafst und in ihrer Bedeutung für die Ökonomie des Stückes mifsverstanden worden. Teuffel, Über des Aschylus Promethie und Orestie p. 26 nennt die Scene drollig und urteilt folgendermafsen: „Diese fast komische Scene steht unmittelbar vor der blutigen Katastrophe und ist darauf berechnet — die andere Seite der Sache — den Zuschauer in der Spannung, welche die Nähe der rächenden That erregt, zu erleichtern und einen pathologischen Eindruck derselben zu verhindern. Durch jene Scene in eine beruhigte, ja heitere Stimmung versetzt, kann der Zuschauer nun mit freiem, klarem Gemüte und ohne etwas von den Motiven zu übersehen die folgende Schreckensscene sich vor Augen führen lassen". Das ist alles Phrase; der Zweck der Scene ist gar kein ästhetischer, sondern ein rein dramatischer, der nur der vom Dichter gewünschten Fortführung der Handlung dient. Ägisth soll verhindert werden, mit bewaffneter Begleitung zu kommen, weil sonst das Gelingen der That zweifelhaft werden könnte.

Mit diesem Akt ist also die Handlung, die bis dahin nur vorbereitet worden ist, in Flufs gekommen, sie schreitet nunmehr bis zum Schlufs des Stückes rüstig fort, soweit sie nicht durch die Chorlieder, welche die einzelnen Akte trennen, unterbrochen wird.

Der Gedankengang des nächsten Chorliedes entspricht ganz der bisherigen Haltung des Chors. Es enthält ein Gebet an Zeus, Hermes und die Hausgötter, dem Vorhaben Gelingen zu verleihen, und eine Mahnung an Orest, die That mutig auszuführen. Es ist weder durch die Gedanken, die es enthält, noch durch ihre poetische Einkleidung ausgezeichnet, zugleich im Text so verdorben, dafs es nicht möglich ist, mit auch nur annähernder Sicherheit das einzelne wiederzugeben. Es ist wohl dem Scharfsinn der Kritiker und Herausgeber gelungen, im allgemeinen lesbare Texte herzustellen, doch haben wir gar keine Garantie, dafs die vorgeschlagenen Texte die äschyleischen sind. Wir können diesen sonst bedauerlichen Umstand für unsere Zwecke verschmerzen; soviel kann man aus der Überlieferung erkennen, dafs das Chorlied keine Wirkung auf die Hörer ausüben konnte.

Da naht auch schon Ägisth und begiebt sich nach kurzer Zwiesprache mit dem Chor in den Palast, um selbst die Boten auszufragen und der Wahrheit auf den Grund zu kommen. Es

ist das ein Moment höchster Spannung, welcher der Chor in einigen Anapästen Ausdruck giebt: 'Jetzt wird es sich zeigen, ob das männermordende Schwert Agamemnons Haus ganz ins Verderben stürzen wird, oder ob Orest, Freudenfeuer entzündend ob wiedergewonnener Freiheit, Herrschaft und Besitz der Väter erlangen wird. Möge ihm der Sieg verliehen sein'. Und schon erschallt der Weheschrei im Hause. In bangem Zweifel, welches der Ausgang des Kampfes ist, befällt den Chor eine natürliche Ängstlichkeit, er will beiseite treten, um nicht schuldig zu erscheinen. Mit Geschrei stürzt ein Sklave aus dem Palast, meldet den Tod des Ägisth und pocht mit Gewalt an die Pforte des Frauengemachs. Wie nun Klytämnestra herauseilt, nach der Ursache des Lärms zu fragen, da ruft ihr der Sklave die wenigen Worte entgegen: 'Die Toten morden den Lebenden', und sofort hat sie die grausige Situation mit furchtbarer Klarheit erfaſst. 'Weh' mir, ich habe das räthselhafte Wort verstanden, durch List werde ich zu Grunde gehen, so wie ich getötet'. Aber sofort faſst sie sich in gewaltiger Mannhaftigkeit, sie verlangt in Hast nach einem Beil: 'Wir wollen sehen, ob wir siegen oder unterliegen. Denn bis zu diesem Leid bin ich gekommen'. Die Scene ist von überwältigender Kraft; Äschylus zeigt hier wieder seine groſsartige Kunst, den Höhepunkt des Dramas mit titanenhafter Gewalt in denkbar möglicher Kürze herauszuarbeiten. Dieselbe Kürze und infolgedessen die gleiche dramatische Kraft beherrscht den weiteren Fortgang der erschütternden Scene, bei der die höchste Steigerung noch nicht erreicht ist. In wilder Leidenschaft, mit erhobener Waffe, stürzt Orest mit den Worten: 'Dich suche ich' aus dem Männersaale hervor und fügt, auf die im Innern des Hauses sichtbar werdende Leiche hinweisend, hinzu: 'Dem dort ist genug geschehen'. Da bricht Klytämnestra in die verräterischen Worte aus: 'Weh' mir, so liegst du tot, mein teuerster Ägisth!', worauf Orest: 'So liebst du ihn? Dann wirst du mit ihm in einem Grabe ruhen'. Schon glauben wir den furchtbaren Streich erwarten zu sollen, als Klytämnestra ihm ein 'Halt ein!' zuruft und ihn mahnt, die Mutterbrust, die ihn einst genährt, zu scheuen. Da überkommt Orest ein momentanes Schwanken. 'Was soll ich thun, Pylades, soll ich mich scheuen, die Mutter zu töten?' Doch die kurze Antwort des Freundes: 'Wo bleiben dann die weiteren Sprüche Apolls, wo unsere Eide? Lieber die ganze Welt zu Feinden, als die Götter'

genügt, ihn in seinem Entschlufs zu festigen. 'So folge, ich bin entschlossen, dich neben ihm hinzuschlachten'. Noch folgt eine erregte Wechselrede zwischen Mutter und Sohn. Klytämnestra appelliert an die Kindesliebe, sie schreibt dem Verhängnis die Schuld an dem Morde des Vaters zu, sie entschuldigt ihre Untreue mit dem Hinweise darauf, wie schmerzlich es für ein Weib ist, vom Manne getrennt zu leben, sie warnt den Sohn vor den Rachegeistern der Mutter, doch Orest weist alle diese Einwendungen schroff zurück, die Rachegeister des Vaters würden ihn peinigen, wenn er die That ungeschehen liefse. 'So ist dies also der Drache, den ich gebar und nährte' ruft sie noch aus, dann schreitet sie nach den letzten Worten des Sohnes: 'Du tötetest, den du nicht töten durftest, so leide nun auch, was du nicht leiden solltest' in den Palast, und die unerhörte That wird vollzogen.

Man wird zugeben, dafs dieser Akt von gewaltig erschütternder Wirkung und grofsartiger dramatischer Kraft ist, was in gleicher Weise dem Stoff wie der Künstlerhand des Dichters zuzuschreiben ist. Aber gerade in diesem Akt hätten wir mehr erwartet, als nur die Wirkung, die die äufsere Handlung hervorruft. Nachdem der Dichter es verschmäht hatte, uns den Konflikt in der Brust des Helden vor dem Entschlusse vorzuführen, konnten wir wohl annehmen, dafs dieser Kampf mit voller Gewalt losbrechen würde, als er der Mutter ins Auge schaut und das Schwert zum Streiche erhebt. Auch hier wird unsere Erwartung getäuscht. Wir sehen nichts von einem Kampf, das momentane Bedenken, das in ihm aufsteigt, wird ebenso schnell durch den Hinweis auf den Spruch Apolls gehoben, als dessen Werkzeug er auch hier erscheint. Keine Spur von einer weicheren Regung des kindlichen Herzens, Orest ist herb und hart, ja scheufslich anwidernd klingt das Wort 'schlachten' (*σφάζειν*), das er der Mutter gegenüber anwendet. Hier liegt entschieden ein schwerer Verstofs des Dichters vor; er mochte ihn unerbittlich schildern, er mochte ihn einseitig nur der Pflicht der Rache oder dem Gebot des Gottes folgen lassen, aber er durfte ihn nicht auch noch in Worten roh werden lassen, damit drückte er das ganze Kunstwerk auf ein tieferes Niveau herab. Es ist dies um so auffallender, als Äschylus durch die letzten Worte, die er den Orestes sprechen läfst: *τὸ μὴ χρεὼν πάϑε* andeutet, dafs dieser selbst die That für eine solche hält, die

eigentlich nicht geschehen sollte. Befremdend ist auch, dafs Klytämnestra zur Entschuldigung des Mordes ihres Gatten nicht, wie im Agamemnon, die Opferung der Iphigenie anführt, was man doch bei der grofsen Bedeutung, die dieser That im vorangehenden Stücke beigelegt wird, erwarten sollte. Man wird daraus nicht schliefsen dürfen, dafs Äschylus dieses Motiv hat negieren und jetzt nachträglich andeuten wollen, dafs es im Agamemnon von Klytämnestra erheuchelt worden ist; das ist unmöglich, weil er selbst mit unzweideutigen Worten die Opferung der Tochter als die Schuld hinstellt, die Rache fordert. Warum also das Rachemotiv nur objektiv vorhanden sein sollte, subjektiv aber nur das Ehebruchsmotiv in Betracht kommen sollte, wie Günther p. 122 in Anlehnung an Fleischmann behauptet, ist nicht erfindlich. Richtiger dürfte die Annahme sein, dafs Äschylus bei der Ausarbeitung der Choephoren seine Motivierung der Handlung im Agamemnon nicht völlig vor Augen gehabt, und dafs er das Stück selbständiger gestaltet hat, als es für einen Teil eines Gesamtdramas wünschenswert war. Wir können dieser Ansicht um so mehr folgen, als wir schon gesehen haben, dafs Äschylus selbst innerhalb desselben Einzelstückes nicht immer mit der erforderlichen Rücksicht auf die vorhergehenden Scenen gearbeitet hat. Das Charakterisieren war aber überhaupt nicht des Äschylus Sache.

Den seelischen Eindruck, den der Chor durch die Handlung, die sich eben abgespielt hat, davonträgt, spiegelt der folgende Gesang wieder, nachdem er noch zuvor dem allgemein menschlichen Bedauern Ausdruck gegeben, das er bei dem Schicksal der Ermordeten empfindet: *στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν* (v. 930). Daran schliefst sich aber sogleich das Gefühl der Befriedigung, dafs Orest, das Auge des Hauses, nicht dem Verderben verfallen. Diese Befriedigung, dafs die Rache geglückt ist, dafs das Recht gesiegt hat, dafs das Haus wieder frei aufatmen kann, steigert sich in dem eigentlichen Liede zu vollem Jubelgesang. 'Wie die Rache spät kam den Priamiden, so kam auch jetzt in Agamemnons Haus ein zwiefacher Löwe, ein zwiefacher Ares, das Ziel hat erreicht der vom Orakel gesandte Flüchtling, der nach dem Ratschlufs der Götter zum Glücke genaht ist. Jubelt auf, dafs das Haus des Herrn entflohen ist dem Jammer. Er kam, dem listige Vergeltung für heimlichen Kampf am Herzen liegt, und Dike, des Zeus Tochter,

leitete seine Hand. Des Loxias Spruch hat die Rache gebracht, Ehre gebührt der Herrschaft der Himmlischen. Wieder schauen wir das Licht, richte dich auf, o Haus, zu lange hast du am Boden gelegen. Die alles vollendende Zeit, sie wird die Schwelle des Hauses übertreten, Sühne wird den Herd vom Fluche reinigen'. Dieses Lied entspricht ganz der bisherigen Haltung des Chors als mithandelnder Person, der Zuschauer hätte wohl auch noch andere Gedanken gewünscht, wenn die Gefühle, die sein Inneres nach solcher That durchwogten, richtig wiedergegeben werden sollten.

In der Schlufsscene, in welcher sich die Leichen des Ägisth und der Klytämnestra den Augen der Zuschauer darbieten, ist Orest, der nach vollbrachter That noch einmal auftritt, zunächst noch voll von der Rechtmäfsigkeit seiner Handlungsweise überzeugt. Ja, mit einer gewissen spöttischen Ironie weist er auf die Ermordeten hin, die ihren Schwur, einander auch im Tode treu zu bleiben, in dieser Weise gehalten. Und um all den alten Groll in sich noch einmal zu entfachen, befiehlt er, das Gewand, das einst seinen Vater umstrickt, vor aller Augen zu entfalten, damit es alle schauen, damit auch Helios es sehe und ihm dereinst im Gericht bezeuge, dafs er mit Recht den Mord an der Mutter vollzogen. Aber wie heftig er auch dieses Truggespinst verabscheut, mit welch gehässigen Namen er auch die Mutter belegt, die er einer Schlange vergleicht, die auch ohne Bifs den, welchen sie nur berührt, faulen läfst, durch all diesen Hafs, den er noch künstlich zu schüren sucht, bricht doch endlich der Zweifel und mit ihm die Qual hindurch. Schon die Worte: *ὡς ἂν παρῇ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ* (v. 985) zeigen an, dafs er sich bewufst ist, für die That einst Rede stehen zu müssen, dieses Bewufstsein steigert sich bald darauf zur Erkenntnis der fluchwürdigen That: 'Bald preise ich mich, und bald bejammere ich mich[1]), und während ich dieses Mordgespinst anrede, empfinde ich schmerzlich die That und das Leid, das mich und das ganze Geschlecht heimsucht, und den unseligen Fluch, der mir aus diesem Siege erwächst'. Mag er

---

1) *νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών.* Die Deutung, welche Schömann, Jahrb. 1877 p. 105 dem Verse 1012 giebt, indem er mit zweifacher Änderung des Textes liest: *νῦν ταὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρόν* und *ταὐτόν* und *παρόν* auf das erwähnte *φᾶρος* bezieht, verflacht den Gedanken.

sich noch so sehr dagegen sperren, durch alle Versuche, seine That zu rechtfertigen, bricht sich unwiderstehlich die Gewissensqual Bahn. Diese Schilderung ist wieder psychologisch aufserordentlich wahr, und darum ist auch keines der Worte des Dichters zu entbehren. Die Verse 989—994 und 1003 und 1004, in denen Orest seine Mutter mit so grausig harten und gehässigen Namen belegt, mögen durch ein Versehen an eine falsche Stelle in dem überlieferten Text gekommen sein, sie aber mit Wecklein auszumerzen oder mit Dindorf den ganzen Abschnitt 985—1004 zu streichen, ist nicht angängig, gerade diese Darstellung brauchte der Dichter, um zu zeigen, mit welcher Gewalt sich die Gewissensqual gegen alle noch so triftig erscheinenden Entschuldigungsgründe siegreich durchkämpft. Am besten scheint mir die gestörte Ordnung der Verse in der Hermannschen Ausgabe hergestellt.

Es ist natürlich, dafs der Chor, wie er vorher zur That getrieben, so jetzt, wo er die Folgen derselben für die Gemütsverfassung des Orest sieht, ihn zu trösten sucht. Er thut das zunächst mit dem Gemeinplatz, dafs niemandem unter den Sterblichen ein leidloses Leben beschieden sei. Aber schon beginnt sich Orests Sinn zu trüben, sein Denken wird aus der ruhigen Bahn herausgeschleudert, wild pocht das Herz. Noch einmal will er, so lange er seiner Sinne noch mächtig ist, beteuern, dafs er *οὐκ ἄνευ δίκης* die Mutter, die fluchwürdige Mörderin des Vaters, erschlagen, dafs Apoll ihn zu der That verlockt durch seine Verkündigung, dafs ihn keine Schuld treffe, wenn er sie vollführe, wohl aber die furchtbarsten Strafen, wenn er sie unterlasse (ein erneuter Beweis, wie ihn der Dichter nur als Werkzeug des Gottes hinstellt, bei dem von Freiheit des Handelns kaum die Rede sein kann), um dann mit wollumkränztem Zweige sich der Stätte Apolls zu nahen und zu versuchen, ob er, des Landes flüchtig, dem Blute der Mutter entfliehen könne. Da nützt es nichts mehr, dafs der Chor ihn versichert, dafs er recht gethan und das Land befreit habe von den beiden Drachen, schon nahen sie, die schlangenumwundenen, schwarzgekleideten Erinyen, die ihn nicht länger weilen lassen. Vergebens sucht ihm der Chor einzureden, dafs es nur Wahngebilde seiner Phantasie seien, dafs sein Sinn sich verwirre, weil das Blut an seiner Hand noch frisch sei, dafs es dafür Reinigung gäbe; die unheimlichen Gestalten mit ihren bluttriefenden Augen mehren

sich, von allen Seiten stürmen sie auf ihn ein, und geistumnachtet, von den Furien gejagt, stürzt er von dannen.

Wir werden dieser Scene das gröfste Lob nicht vorenthalten. Sie ist von grofser dramatischer Kraft, enthält eine vorzüglich durchgeführte Steigerung und zwar nicht nur der äufseren Handlung, sondern der inneren Vorgänge in der Brust des Helden, von dem ersten Dämmern des Schuldbewufstseins bis zum furchtbaren Ausbruch der Gewissensqualen, die seinen Geist umnachten und ihn ruhelos von dannen treiben. Denn hier stehen die Erinyen nicht als äufsere Mächte dem Verbrecher gegenüber, die nur objektiv die Sühne für die That einfordern, der Dichter läfst sie nicht wirklich erscheinen, Chor und Zuschauer vermögen sie nicht zu sehen, sie bilden nur das poetische Gewand, in welches der Ausdruck für die inneren Vorgänge und die Gewissensqualen gekleidet ist. Es ist daher unerfindlich, wie Teuffel a. a. O. p. 31 urteilen kann: „Orestes' Stimmung nach der That ist wenig innerlich gezeichnet; die Verschuldung des Muttermordes bleibt etwas rein äufserlich ihm Gegenüberstehendes und ihn Verfolgendes, in sein Bewufstsein aber reichen die Erinyen nicht hinein". Gerade das Gegenteil ist richtig, Teuffel hat bei seinem Urteil offenbar nur den Orest in den Eumeniden, aber nicht den in den Choephoren vor Augen gehabt. Oder folgt auch er der Ansicht O. Müllers (Eumeniden p. 73), dafs die Eumeniden in dieser Scene schon leibhaftig erscheinen, dafs Orest und die Zuschauer sie auch sehen, dafs dagegen der Chor ihrer von seinem Standpunkt aus nicht ansichtig wird? Müller erklärt, dafs der Gedanke, die Erinyen wären nur in der Einbildung des Orestes vorhanden, den ganzen poetischen und religiösen Zusammenhang der Trilogie auf das gefährlichste angreift und zu zerstören droht. Wir müssen gestehen, dafs wir diesen Einwurf überhaupt nicht verstehen, wohl aber sehen wir, dafs mit der Müllerschen Annahme dem Dichter das einzige Mal, wo er uns einen Blick in das Innere des Helden thun läfst, auch noch mit Gewalt streitig gemacht wird (cf. Hermann, Opusc. VI 2, 130 ff.). Gerade das bildet den Hauptvorzug der Schlufsscene, dafs wir, nachdem wir bisher dem Helden kühl gegenüber gestanden haben, nun endlich mit inniger Anteilnahme erfüllt werden. Diese versagen wir keinem Verbrecher, der von Gewissensqualen gefoltert wird, am wenigsten dem, der von einem Gotte beauftragt, also in frommem Gehorsam gegen eine religiöse Pflicht, eine furchtbare That

begeht und dann die ganze Pein empfindet, wie das Orest durch die Worte: *νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών, ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα* (v. 1012 ff.) von sich bezeugt. So wird Orest wenigstens am Schlufs des Stückes nach der äschyleischen Darstellung zu einer tragischen Person, die zugleich Mitleid erregt und erschüttert, deren weiteren Schicksalen wir mit Interesse entgegensehen. Darum spricht der Chor dem Zuschauer völlig aus der Seele, wenn er dem Forteilenden die Worte nachruft:

> *ἀλλ' εὐτυχοίης καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων*
> *θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.*

Aber nicht an Orest allein haften die Gedanken; beim Abschlufs dieser Phase der Handlung schweifen sie noch einmal zurück zu all dem grausen Leid, das dieses Königshaus betroffen, von dem die zuletzt vorgeführte Handlung nur einen Teil bildet. 'So ist denn jetzt der dritte Sturm dem Königshause vollendet. Zuerst erschien das Mahl der Kinder als unseliges Leid des Thyestes, dann des Königs Leid, der, ein Kriegesfürst, im Bade erschlagen dahinsank, und nun zum dritten kam er, wie soll ich ihn nennen, Retter oder Verderben? Wann wird zur Ruhe kommen die Macht des Unheils?' Mit diesen Schlufsworten weist der Chor auf den letzten Teil der Trilogie hin, der die endgültige Befreiung des Hauses von dem Fluch, die Erlösung, vorführt.

Die letzte Äufserung des Chors verlangt noch eine kurze Bemerkung. Welches ist der dreifache Sturm, der im Atridengeschlecht gewütet? Das Mahl des Thyestes, der Mord des Agamemnon und der Muttermord. Wo bleibt die Opferung der Iphigenie, aus der im ersten Teil des Agamemnon das Schicksal, das den König trifft, hergeleitet wird? Sie ist vergessen, an ihre Stelle tritt als erstes Glied, wie schon im zweiten Teil des Stückes, das Mahl des Thyestes. Wir können daraus zweierlei entnehmen. Erstens beweist es, wie falsch die Behauptung ist, dafs Äschylus in seinen Tragödien das Leid seiner Helden nur aus dem eigenen sündigen Handeln herleitet, sonst mufste er, wenn irgendwo, hier, wo er auf die furchtbaren Greuel des ganzen Geschlechtes zurückblickt, und zwar an hervorragender Stelle des Stückes, die den stärksten Eindruck hinterläfst, der Opferung der Iphigenie gedenken. Denn dafs der Chor auch hier am Schlufs wieder nicht des Dichters Auffassung wiedergiebt,

sondern seine eigene, und dafs er mit dieser Unrecht hat, weil ihn die Sicherheit gänzlich verlassen, wie Finsler p. 39 will, kann man doch wirklich niemandem zu glauben zumuten. Zweitens aber sehen wir hierin einen erneuten Beweis für unsere schon mehrfach ausgesprochene Ansicht, dafs Äschylus den ursprünglichen Plan, nach dem er die Trilogie entworfen hatte, während der Arbeit mehrfach geändert und die Basis seiner Beurteilung gewechselt hat.

Sollen wir nun am Schlufs ein Gesamturteil über die Choephoren abgeben, so schliefsen wir uns der von Teuffel in dem angeführten Aufsatze p. 26 ausgesprochenen Ansicht an, dafs dieselben dem Agamemnon an poetischem Werte weit nachstehen. Die Chorgesänge bleiben an Schönheit wie besonders an Gedankenreichtum bedeutend hinter denen des Agamemnon zurück; es repetiert fortwährend der Gedanke, dafs die That der Klytämnestra Rache heischt, obgleich es Eulen nach Athen tragen heifst, vor einem Publikum, dem das furchtbare Verbrechen soeben vorgeführt worden ist, diesen Gedanken, der schon den Schlufs des vorhergehenden Stückes beherrscht, immer und immer wieder zu betonen. In dramatischer Hinsicht ist der Umfang der äufseren Handlung für eine Tragödie von fast 1100 Versen gering; beschränkt sich die Handlung doch auf die Vollziehung der Strafe an Ägisth und Klytämnestra. Verzichtete nunmehr der Dichter, wie er es that, auf eine nennenswerte Verwickelung, räumte er dem Gegenspiel nur einen kleinen Platz ein, so mufsten wir erwarten, dafs die Magerkeit der äufseren Handlung aufgewogen würde durch die Schilderung der inneren Vorgänge in den Herzen der handelnden Personen, wozu der Stoff, die Vorführung des Muttermordes, schon aus anderen Gründen drängte. Aber nicht nur, dafs Orest in seinem Entschlufs von vornherein fest steht und nicht erst nach innerem Kampfe zu demselben gelangt, dafs Elektra ohne jedes Bedenken bereit ist, zu demselben zu helfen, so kommt den Geschwistern auch nachher, während der Vorbereitung des mörderischen Streiches, gar nicht in den Sinn, dafs Klytämnestra ihre Mutter und ihre Tötung ein unerhörtes Verbrechen ist; in rätselhafter Verblendung sehen sie in ihr nur das verhafste Weib, das ihnen den Vater gemordet, und kennen nur die Pflicht der Rache. Ja selbst unmittelbar vor der That, als Orest der Mutter ins Auge schaut, hält ihn nur ein augenblickliches Schwanken einen

Moment zurück, auch hier ist von einem schweren Konflikt, der in seiner Brust tobt, keine Rede. Es war kaum möglich, den gewaltigen Stoff einseitiger und äufserlicher zu behandeln. Erst nach der That, im Stück erst in der Schlufsscene, wird sich Orest (Elektra tritt in der zweiten Hälfte der Tragödie nicht mehr auf, ein Beweis, dafs Äschylus sie nur als Nebenperson angesehen hat) der Schwere seines Verbrechens bewufst, so dafs wir ihm endlich innere Anteilnahme entgegenbringen. Mit dieser Anlage des Stückes hängt es zusammen, dafs sich die Handlung lange hinschleppt, ehe sie in Flufs kommt, und dafs die Reden und Gesänge an Wiederholungen leiden. Wenn trotzdem die Choephoren einige Scenen enthalten, die auch vom rein dramatischen Standpunkt aus von grofsartiger Wirkung sind, so liegt das teilweise am Stoff, teilweise daran, dafs es eben immerhin ein Äschylus war, der ihn bearbeitete. Die Erkennungsscene, die Hauptscene zwischen Klytämnestra und Orest, die Schlufsscene sind von einer Spannung und dramatischen Kraft, die den Meister der Technik verraten. Und nun die tragische Wirkung? Es ist klar, dafs die vorgeführte Handlung den Zuschauer in die gröfste seelische Erregung versetzen mufste; es giebt kein erschütternderes Los, als das einer Mutter, die von dem eigenen Sohne ermordet wird. Und nicht nur objektiv betrachtet ist dieses Schicksal das furchtbarste, es kann auch kein gröfseres Seelenleid geben, als das einer Mutter, die kalten Blutes den Sohn zum Streiche ausholen sieht. Da nun Äschylus dieses Seelenleid bei Klytämnestra in ihrer Begegnung mit Orest zum Ausdruck bringt, so hat er sie in den Choephoren in der That zu einer tragischen Person gemacht, ihr Schicksal erschüttert uns und gewinnt uns zugleich trotz des von ihr verübten Mordes Teilnahme und Mitleid ab. Andererseits giebt es auch objektiv kein erschütternderes Los und subjektiv kein gröfseres Seelenleid, als das eines Sohnes, der sich durch das Gebot eines Gottes oder der Pflicht getrieben fühlt, die eigene Mutter zu erschlagen. So ist auch Orest berufen, im eminenten Sinne eine tragische Person zu sein, und zwar um so mehr, je mehr wir ihn seelisch leiden sehen. Ihn dazu zu machen, hat Äschylus während des gröfsten Teils des Stückes versäumt, indem er ihn bis zur Vollendung der That unter seinem Handeln überhaupt nicht leiden läfst. Dadurch ist die tragische Wirkung des Stückes stark beeinträchtigt, es überwiegt die objektive Handlung, der etwas Herbes, Abstofsendes

und Anwiderndes anklebt, was der Dichter leider noch künstlich gesteigert hat. Aber so wenig nach dieser Seite hin der gröſste Teil des Stückes befriedigt, welchen Eindruck auch die weicheren und rührend innigen Partien in der Erkennungsscene sowie in dem Auftreten der Amme nicht verlöschen können, so vollendet ist wieder auch nach dieser Richtung die Schluſsscene; hier kommt Orest als tragische Person zu vollem Recht. Die Qualen, die ihm sein endlich erwachtes Bewuſstsein von der Furchtbarkeit seiner That erweckt, die in scharfem Kontrast stehen zu der Heiligkeit der Pflicht, die ihn getrieben, kommen so vollendet zum Ausdruck, daſs wir tief erschüttert und mit dem reinsten Mitleid sein unglückseliges Los verfolgen und zugleich mit der gröſsten Spannung dem dritten Teile der Trilogie entgegensehen, der uns seine weiteren Schicksale enthüllen wird.

Noch eine andere Bedeutung hat diese Schluſsscene. Sie dient wesentlich der poetischen Gerechtigkeit und ist im stande, uns das Allzuherbe der Handlung zu mildern. Wie Klytämnestras Geschick uns dadurch erträglicher wird, daſs sie selbst ein fluchwürdiges Verbrechen begangen, das gesühnt werden muſste, so fühlen wir uns durch die unerhörte That Orests weniger bedrückt, wenn wir sehen, daſs auch er gestraft wird, freilich nicht nach dem schablonenhaften 'Blut um Blut', sondern durch die Gewissensbisse, die ihn wie Furien ruhelos verfolgen. So trägt auch diese greuelvollste aller Handlungen, die auf der Bühne vorgeführt worden sind, dazu bei, das moralische Bewuſstsein zu stärken und nach der gewaltigen Erregung dem Gefühl der Beruhigung und der Befriedigung den Weg zu bahnen.

Scenische Andeutungen enthält das Stück viele, doch nicht genügend, um alle aufgeworfenen Fragen sicher beantworten zu können. V. 4 gebraucht Orest die Worte: 'an diesem Grabeshügel' (*τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε*), v. 7 legt er eine Locke von sich an demselben nieder (vgl. v. 167); gleich darauf sieht er einen Zug schwarzgekleideter Frauen daherwandeln, er vermutet, daſs sie dem Vater Totenspenden bringen, und wird in dieser Vermutung dadurch bestärkt, daſs er seine Schwester Elektra zu erkennen glaubt (*οὐδέν ποτ' ἄλλο· καὶ γὰρ Ἠλέκτραν δοκῶ στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμήν*, v. 16). Dann tritt er mit Pylades zur Seite (v. 20). Die ersten Worte des Chors sind: 'Ich kam aus dem Palast entsandt, die Totenspende zu begleiten' (*ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην χοὰς προπομπός*), auch v. 84 wird er von Elektra

als πομπὸς τῆς προστροπῆς angeredet, während diese selbst allein es ist, welche die Spende darbringt (vv. 86, 91, 108, 129). V. 559 sagt Orest, er werde mit Pylades zur Palastpforte kommen (ἥξω σὺν ἀνδρὶ τῷδ' ἐφ' ἑρκείους πύλας) und klopft v. 659 an derselben an. Aufser diesem Eingang wird noch der zur Frauenwohnung erwähnt (γυναικεῖοι πύλαι, v. 877), an welchem der Sklave anpocht, um Klytämnestra von der Ermordung des Ägisth zu benachrichtigen. In den Palast und aus dem Palast ist ein lebhafter Verkehr, wenn das auch nicht jedesmal extra erwähnt wird (vv. 708, 727, 853, 929, 971). V. 871 will der Chor, um an der That, die eben ins Werk gesetzt werden soll, unschuldig zu erscheinen, beiseite treten (ἀποσταθῶμεν). Als Orest nach vollbrachter That wieder aus dem Palast tritt, sind die Leichen der Klytämnestra und des Ägisth sichtbar, zugleich ist das Truggewand, in welches Agamemnon verstrickt worden war, zur Stelle, auf welches hinweisend Orest die Worte spricht: 'Breitet es aus und zeigt es im Kreise herumtretend' (v. 981). V. 1033 ist Orest mit einem wollumwundenen Zweige versehen (σὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει), v. 1060 eilt er von Gewissensqualen gefoltert davon.

Was ergiebt sich aus diesen Andeutungen? Zunächst ist klar, dafs im ganzen ersten Teil des Stückes, bis v. 649, die Scene am Grabhügel des Agamemnon spielt und dieser selbst sichtbar ist, ebenso aber auch, dafs in der zweiten Hälfte ein Palast mit mehreren Eingängen dargestellt ist. Sind nun beide Scenerien während des ganzen Stückes vereinigt, oder findet in der Mitte ein Scenenwechsel statt? Schönborn, Skene p. 222f. verficht eifrig die letztere Ansicht, da unmöglich das Grab in unmittelbarer Nähe des Palastes dargestellt gewesen sein könne. „Ist es glaublich“, sagt er, „dafs Klytämnestra das Grab des von ihr ermordeten Gatten in die Nähe ihrer Wohnung, wo sie es täglich vor Augen haben und täglich an ihre That erinnert werden mufste, werde verlegt haben?“ Diesem Gedankengange liegt ein logischer Fehler zu Grunde. Es handelt sich nicht darum, was Klytämnestra gethan hat, sondern darum, was Äschylus äufserlich dargestellt hat. Aus dem aber, was Klytämnestra vernünftigerweise gethan haben mochte, kann man nicht schliefsen, dafs es der Dichter, der unter dem Zwange scenischer Verhältnisse stand, genau ebenso den Blicken seiner Zuschauer vorgeführt haben mufs. Jede Bühne zwängt den Dramatiker

ein und legt ihm die Notwendigkeit auf, räumlich getrennte Orte einander zu nähern, besonders aber die antike Bühne in ihrer Einfachheit und ihrer Unbeholfenheit in Bezug auf Scenenwechsel (cf. oben p. 105). Auch das ist kein ausreichender Grund, Scenenwechsel anzunehmen, dafs in den ersten Scenen jeder Hinweis auf den Palast als sichtbaren fehlt, und in den letzten jeder Hinweis auf das Grab als ein nahes, den Zuschauern vor Augen liegendes. Auch in dieser Beziehung haben wir ganz ähnliches in den Persern gesehen. Wäre ferner Scenenwechsel anzunehmen, so müfsten auch Bühne und Orchestra an irgend einer Stelle des Stückes leer sein. Wer aber das Stück unbefangen liest, wird keine Andeutung davon finden, sondern den Chor fortwährend anwesend denken. Schönborn meint zwar, dafs er mit dem Liede, welches v. 583 beginnt, der Heimat zuzieht und v. 648 verschwindet, was sich besonders daraus ergeben soll, dafs er v. 715—725 „abermals mit Anapästen von neuem einzieht“, ja er nennt p. 227 die Anapäste geradezu unbegreiflich, wenn man keinen Wechsel der Scenerie voraussetzt. Aber die Anapäste haben offenbar gar keine Beweiskraft. In ganz ähnlicher Weise finden wir, nachdem Ägisth ins Haus getreten, Anapäste des Chors. Auch zeigt v. 726: *ἔοικεν ἀνὴρ ὁ ξένος τεύχειν κακόν*, dafs er die unmittelbar vorausgehenden Vorgänge auf der Bühne verfolgt hat. Also wir nehmen keinen Scenenwechsel an, sondern glauben, dafs Grab und Palast das ganze Stück über sichtbar sind. Das gewährt auch den Vorteil, dafs der Anfang der Choephoren gleich dieselbe Scenerie aufweist, wie der Agamemnon. Vgl. übrigens zu der Frage des Scenenwechsels in den Choephoren A. Müller, Gr. Bühnenalt. p. 161 A. 4.

Der Grabhügel wird durch ein umfangreiches Setzstück dargestellt worden sein, wie in den Persern der Grabhügel des Darius. Da die Handlung sich in der ersten Hälfte des Stückes in unmittelbarer Nähe desselben abspielt, wir die Schauspieler aber, wenn nicht zwingende Gründe dagegen sprechen, nicht in der eigentlichen Orchestra agieren lassen, sondern auf dem Logeion, wobei es wieder zunächst nichts ausmacht, ob wir uns dieses erhöht vorstellen, so denken wir uns mit G. Hermann, De re scaenica in Aechyli Orestea, das Setzstück ebenfalls auf demselben, und Orest und Pylades konnten sich hinter ihm verbergen, um den Zug der Frauen zu beobachten. Auf dieses schreiten der Chor und Elektra zu. Dafs beide zusammen auftreten,

scheint mir zweifellos. Der Ausdruck *προπομποί* ist zwar nicht entscheidend, wohl aber, dafs Orest für seine Vermutung, dafs die Frauen dem Vater eine Spende bringen, als Grund angiebt, dafs er seine Schwester Elektra zu erkennen glaubt. Schönborn sagt zwar, das sei ein Irrtum und eine Täuschung, in die ihn der Dichter verfallen lasse; spreche sich doch in der Täuschung seine gewaltige Sehnsucht nach der Schwester und der Heimat so schön aus. Doch das ist gekünstelt. Äschylus hätte sein Publikum absichtlich irre geführt, wenn er Elektra nicht mit dem Chor zusammen hätte erscheinen lassen; da er es aber that, so stellte er sie durch jene Worte des Orest zugleich den Zuschauern vor. Wir müssen dann weiter annehmen, dafs der Chor sogleich in die Orchestra hinabstieg resp. in dieselbe vorging und dort sein Lied sang, während Elektra direkt auf das Grab zuschritt (darauf deutet vielleicht auch der Ausdruck *στείχειν* in v. 17) und sich an ihm während des Liedes zu schaffen machte. Dafs Elektra unmöglich während der langen Parodos (sie umfafst übrigens nur 60 kurze Verse) stumm und unthätig auf der Bühne verweilen kann, wie Schönborn behauptet, müssen wir angesichts dessen, was wir in anderen äschyleischen Stücken gesehen, leugnen. Danaos bleibt 250 Verse lang stumm und unthätig auf der Bühne (s. oben p. 112), während Pelasgos sich mit den Danaiden beschäftigt, und später höchst wahrscheinlich noch während des Preisliedes auf Argos, welches 80 Verse enthält; Klytämnestra bewegt sich im Agamemnon unserer Auffassung nach (s. p. 137) wenn auch nicht unthätig, so doch stumm, von v. 83—270 auf der Bühne. Das stumme Verharren der Elektra widerspräche also nicht den Gepflogenheiten des Äschylus. Da wir uns ferner bei dem Mangel eines Scenenwechsels den Palast von vornherein sichtbar denken müssen, so kann der Chor angesichts der Worte: *ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην* nicht durch eine der Parodoi direkt zur Orchestra eintreten, sondern mufs den Weg nach ihr über das Logeion nehmen, zu welchem die Palastthüren führten. Wenn daher Harzmann a. a. O. p. 41 sagt: *Pro certo affirmo Electram cum choro ingressam per dextram parodum (nam adveniunt e domo regia quae in proximo tumuli extra scaenam fingebatur) inter chori cantus logeum ascendisse, ut manibus patris in tumulo libet*, so ist das *pro certo affirmare* sehr kühn; mit solchen Ausdrücken sollte man, wo man sich auf so sehr unsicherem Terrain bewegt, vorsichtiger sein. Auch Zernecke

a. a. O. p. 26 hätte nicht so bestimmt sagen dürfen: *Choephororum chorus ex Aeschyleis choris unus in scaenam non prodit.*

Eine wichtige Frage wird durch das ἀποστα϶ῶμεν des Chors (v. 871) angeregt. Wohin tritt er, um von den Agierenden nicht gesehen zu werden? Ist die Bühne erhöht, so ergiebt sich am natürlichsten die die Bühne nach der Orchestra hin abschliefsende Vorderwand, das Hyposkenion. Wenn sich der Chor an dieses herandrängte, wie A. Müller p. 135 meint, so konnte er den auf der Bühne befindlichen Personen verborgen bleiben. Aber können wir diese Stelle als Beweis für die erhöhte Bühne ansehen? Nein; es war auch möglich, dafs er sich in einen der beiden Zugänge zur Orchestra oder in beide (cf. G. Hermann a. a. O.) zurückzog, welche Seitenwandungen haben konnten, die ihn auch den Blicken der zu gleicher Erde mit ihm agierenden Schauspieler entzogen. Dafs der ganze Chor hinter dem Grabe Platz gefunden habe, wie andere annehmen, ist nicht glaublich.

Als Orest nach vollführtem Muttermorde wieder erscheint, weist er mit den Worten: ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα auf die sichtbaren Leichen der Klytämnestra und des Ägisth hin. Der Scholiast sowie die meisten neueren Erklärer lassen die Leichen auf dem Ekkyklem herausgerollt werden. Wir folgen auch hier den von Neckel a. a. O. p. 10f. angeführten Gründen und halten dafür, dafs sie durch Diener aus dem Palast herausgetragen worden sind. Damit fällt natürlich auch die Ansicht, dafs Orest auf dem Ekkyklem Platz gefunden habe.

Aber nicht nur die Leichen werden gezeigt, sondern auch das Gewand, mit welchem Agamemnon vor der Ermordung umstrickt worden. 'Sehet dieses Truggespinst; breitet es aus und im Kreise hintretend zeigt die Hülle des Mannes, damit Helios die Schandthat der Mutter sehe'. Da vorher der Chor angeredet worden ist, so liegt es am nächsten, alle diese Worte an ihn gerichtet zu denken. Kommt nun der Chor der Aufforderung nach, so mufs er auf Orestes zugetreten sein. Das könnte in unauffälliger Weise geschehen sein, wenn er sich auf gleichem Niveau befand, recht umständlich dagegen war es, wenn er erst die Stufen zur Bühne hinaufgehen mufste. Doch dürfen wir dies nicht für einen Beweis gegen die erhöhte Bühne halten, denn es ist nicht ausgeschlossen, dafs jene Worte zu den Dienern, welche die Leichen herausgetragen haben, gesprochen sind. Diese können sehr wohl den Mantel ausgebreitet und im Kreise herum

den Zuschauern gezeigt haben. So führen uns die Choephoren hinsichtlich der Höpken-Dörpfeldschen Hypothese zu einem non liquet.

Nun könnte man fragen: Wie ist es glaublich, dafs jenes Gewand aufbewahrt worden und auch sogleich zur Stelle ist? Fragen wir nicht zuviel; Äschylus wird sich auch hierüber keine Skrupel gemacht haben, er brauchte das Gewand, um einen Effekt zu erzielen, und so läfst er es auf die Bühne bringen. Ähnlich steht es mit dem wollumwundenen Zweige, auf den Orest v. 1032 hinweist. Am Anfang der Scene kann er ihn noch nicht haben, da ist er noch weit entfernt von der Rolle des Bittflehenden; später braucht er ihn, und so hat ihn der Dichter gleich mit zur Stelle schaffen lassen.

Zum Schlufs sei noch bemerkt, dafs wir aller Wahrscheinlichkeit nach in der Scene nach der Ermordung des Ägisth vier Schauspieler in Thätigkeit haben. Der Scholiast sagt zwar zu v. 898: *μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος* (welcher in den Ausgaben *οἰκέτης* genannt wird) *εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ δ' λέγωσιν*, aber das ist kaum ausführbar. V. 885 spricht noch der Sklave. Selbst wenn er unmittelbar nach diesem Verse in den Palast verschwindet, kann er auch bei schnellstem Umkostümieren nach fünf Versen, die inzwischen Klytämnestra spricht, nicht schon wieder als Pylades auftreten. Angeredet wird dieser freilich erst v. 898, aber die ganze Situation erfordert, dafs er mit Orest zusammen schon v. 891 aus dem Palaste tritt (cf. Bellermann, Schulausgabe des Ödipus auf Kolonos p. 6).

Die Eumeniden.

Das Schlufsstück der Trilogie, in welchem wir nach dem Ende der Choephoren die Vorführung der weiteren Schicksale des Orest und die Lösung des Fluches erwarten, führt uns zunächst nach Delphi zum Tempel Apolls. Die greise Priesterin schreitet auf den Sprechplatz und wendet sich, ehe sie das Innere betritt, um den etwa anwesenden Griechen den erbetenen Orakelspruch zu verkünden, im Gebet an die Gottheiten, die der Reihe nach den geweihten Sehersitz eingenommen haben, mit der Bitte, ihren heutigen Eingang besonders zu segnen. Doch welch ein Kontrast zu diesem Gebet tritt ihr entgegen! Kaum öffnet sie die Pforte, da prallt sie entsetzt zurück ob des grausigen Anblicks,

der ihrem Auge sich bietet. Im Innern sitzt, so verkündet sie, am Omphalos ein Schutzflehender, ein gottverhafster Mann, mit bluttriefenden Händen, das blofse Schwert in der Hand, einen mit Wollfäden umwundenen Ölzweig haltend, vor ihm aber auf Sesseln schlafend eine Rotte Weiber, schwarz und grausig anzuschauen, mit triefenden Augen und unnahbarem Atem, in einer Tracht, wie sie nicht einmal für menschliche Wohnungen, geschweige für Göttertempel sich ziemt. Doch das weitere möge dem Herrn des Orakels selbst am Herzen liegen; weifs er doch anderer Häuser zu reinigen, so wird er auch sein Haus von diesen Unholdinnen zu säubern wissen. Damit tritt die Pythia ab.

Diese erste Scene führt den Zuschauer in kurzer, markiger Art, wie es bei Aschylus Sitte ist, in die Situation ein. Sofort erkennt er in dem Hilfeflehenden Orest, der sich in das Heiligtum seines Beschützers geflüchtet hat, um, wie er am Schlufs der Choephoren selbst gesagt, dem Blute der Mutter zu entfliehen, in der Schar der grausigen Weiber die Erinyen, die Rachegöttinnen und personifizierten Gewissensqualen, die ihn von der Heimat fortgetrieben und selbst bis in den Tempel Apolls verfolgt haben. Aber Äschylus mufs noch einen besonderen Zweck damit verfolgt haben, dafs er die Gruppe der Erinyen und des Orest in das Innere des Tempels verlegt und so zuerst den Blicken der Zuschauer entrückt hat. Hätte er nur die Situation bei Beginn des Stückes kennzeichnen wollen, so konnte die Gruppe auch auf der Bühne gelagert sein, ein Altar des Gottes hätte dasselbe erreicht wie der Omphalos und die Rolle der Pythia konnte erspart werden. Wir danken es dem Dichter, dafs er das erstere gethan hat, er versetzt uns durch die Beschreibung der unholden Gestalten und durch die Schilderung des Entsetzens, das die Pythia erfafst, in die allergröfste Spannung, er regt unsere Phantasie aufs mächtigste an, auf welchen Vorteil er hätte verzichten müssen, wenn er die Erinyen sofort unserem Auge vorführte. Hierin liegt auch ein Beweis dafür, dafs nicht zugleich mit dem ersten Öffnen der Tempelpforte die Gruppe dem Zuschauer sichtbar werden kann.

Gleich nach dem Abtreten der Pythia wendet sich Apoll mit aufmunternden und tröstenden Worten an Orest: 'Nicht werde ich dich verraten; als dein steter Hort stehe ich nah und fern dir zur Seite, nie versöhnt deinen Feinden. Auch jetzt siehst du die gierigen, verabscheuungswürdigen Wesen dort vom

Schlafe gebändigt'. Orest mufs also das Innere des Tempels verlassen haben; wir müssen annehmen, dafs er zuerst stumm, mit hilfeflehender Geberde, seinen Beschützer anschaut, was diesen bestimmt, an ihn die beruhigenden Worte zu richten. Man hat wegen des von Apoll gebrauchten Ausdruckes *τάσδε τὰς μάργους* (v. 67) gemeint, dafs nunmehr die schlafenden Erinyen sichtbar sein müfsten. Doch wird das durch das hinweisende *τάσδε* nicht bedingt; eine nach dem Tempel weisende Handbewegung motiviert den Ausdruck zur Genüge, und die Zuschauer waren durch die Eingangsworte der Pythia vollkommen orientiert, auch wenn sie die Erinyen nicht sahen. Aber es ergeben sich auch unlösliche scenische Schwierigkeiten bei jener Annahme. O. Müller meint, dafs die ganze Bühne durch einen allgemeinen Vorhang bedeckt gewesen sei, so lange die Pythia, auf der Orchestra stehend, den Prolog gesprochen. Dann sei das Innere des Tempels sichtbar geworden (Eumeniden p. 105). Aber ein Vorhang ist nun einmal für die griechische Bühne nicht nachgewiesen, und wir können nicht annehmen, dafs eine so wichtige Einrichtung, wenn sie vorhanden gewesen, unbezeugt geblieben wäre. Zweitens aber würden die Zuschauer trotzdem keinen Einblick in das Innere des Heiligtums erhalten haben. Wo im griechischen Theater Häuser, Paläste, Tempel, Zelte u. dergl. zur Darstellung kommen, weist die Dekoration stets nur die Front solcher Baulichkeiten auf, vor welcher die auftretenden Personen agieren. Ein Blick in das Innere konnte, so weit wir wissen, nur durch Öffnen der Thüren bewerkstelligt werden, wenigstens sind die Versuche, eine andere Möglichkeit zu finden, bis jetzt nicht geglückt; die Herbeiziehung der 'scaena ductilis' beruht auf einem Mifsverständnis (cf. Ohmichen, Bühnenwesen p. 244 und Neckel, Das Ekkyklema p. 4). Immerhin hätte nur ein kleiner Teil des Publikums den gewünschten Einblick erhalten. Eben vermöge dieser eigentümlichen Einrichtungen der griechischen Bühne hatte man, um Vorgänge, die im Inneren des Hauses sich abspielten, vorzuführen, das sogenannte Ekkyklem, ein auf Rollen gehendes Podium, das wohl durch eine Thür der Bühnenwand auf die Sprechbühne geschoben wurde. Das hätte also hier in Anwendung kommen müssen, und in der That sind die meisten Erklärer dieser Ansicht. Aber wie grofs hätte denn wohl das Ekkyklem sein müssen, wenn es den ganzen Chor auf Sesseln schlafend und vielleicht auch noch den Orest und Apoll, wie

manche meinen, beherbergt hätte? Und gleichviel, ob wir annehmen, dafs der Chor sein erstes Lied, das sicher mit heftigen Bewegungen verbunden war, noch auf dem Ekkyklem sang, oder dafs er von demselben auf die Bühne herabstieg, immer kommen wir auf störende Unzuträglichkeiten. Wir sind daher mit Neckel der Ansicht, dafs dasselbe in den Eumeniden ebensowenig wie im Agamemnon und den Choephoren zur Anwendung kam, und dafs die Erinyen erst v. 143 für den Zuschauer sichtbar werden, wo sie aus dem Inneren des Tempels heraustreten.

Es ergiebt sich nun noch die zweite Frage, wie sich der Dichter das Auftreten Apolls und seinen Standpunkt beim Sprechen vorgestellt hat. Dafs Äschylus sich den Gott von Anfang an im Inneren des Tempels in der Nähe Orests gedacht habe, ist nicht wahrscheinlich, er hätte wohl sonst die Pythia bei der Schilderung des Bildes, das sich ihr darbot, ihn erwähnen lassen. Es ist daher auch nicht glaublich, dafs er Apoll und Orest zugleich aus dem Tempel heraustreten läfst. Viel richtiger scheint es uns, wenn wir annehmen, dafs Äschylus den Apoll von der Höhe aus der Schwebemaschine herab sprechen liefs. Das gab dann ein fesselndes und wirksames theatralisches Bild. Orest tritt verstörten Sinnes aus dem Tempel heraus, erblickt in der Höhe die hehre Erscheinung und schaut stumm und ergeben zu dem Gotte empor, der ihm aus Himmelshöhen, wodurch zugleich seine Gottheit angedeutet wird, Trost zuspricht.

Betrachten wir nun weiter die Worte des Gottes. Kein Gott, kein Mensch, kein Tier verkehrt mit ihnen (sc. den Erinyen). Zum Unheil wurden sie geschaffen, wohnen sie ja auch im Dunkel, sie, der Abscheu der Menschen und Götter'. Diese Worte müssen uns im Munde des Gottes, dessen Sprüche sonst die höchste Weisheit atmen, billig verwundern. Die Erinyen sind freilich die Göttinnen der unheimlichen, unerbittlichen Blutrache, die nicht eher ruhen, als bis der grausigen Forderung 'Blut um Blut' genug geschehen, und als solche von einem höheren Standpunkte aus zu verabscheuen; aber andererseits sind sie auch die personifizierten Gewissensqualen, die den Mörder von Ort zu Ort jagen, sowie die Strafgottheiten überhaupt, und als solche, will man von einer sittlichen Weltordnung sprechen, der unentbehrlichste Teil derselben. Gerade Äschylus ist von ihrer ernst-sittlichen Aufgabe voll durchdrungen, das zeigt die Art, wie er sie in den Choephoren verwendet, noch viel mehr

aber beweisen das die gewaltigen Chorlieder in dem vorliegenden Stücke; wie konnte er da den weisen Gott, den er selbst als Organ des höchsten Gottes v. 621 hinstellt, so allen Verständnisses für die hehre Aufgabe der Göttinnen bar schildern, dafs er in ihnen nur verabscheuungswürdige Wesen sieht, die die allerherbsten Schmähungen verdienen? Die Erklärung für dieses jedenfalls auffallende Vorgehen des Dichters werden wir späterhin finden, wenn sich aus der Betrachtung des weiteren Fortganges der Handlung der Inhalt des Stückes und die Absicht des Dichters ergeben wird; für jetzt wollen wir uns begnügen, diesen Punkt hier zu betonen, um das weitverbreitete Märchen zu beleuchten, dafs Äschylus überall darauf bedacht gewesen sei, die niederen Volksanschauungen zu läutern; die hier angewandte Methode konnte wohl nur dazu dienen, die moralischen Begriffe zu verwirren.

Nach dem erwähnten Ausfall über die Erinyen beauftragt Apoll den Orest, sich nach Athen zu wenden und das alte Bild der Pallas zu umfassen; dann werde er vor einem Gericht Mittel finden, ihn von seiner Not zu lösen, habe er ihn ja doch selbst bestimmt, die Mutter zu töten. Damit wird das Ziel des Stückes klar ausgesprochen: in Athen wird ein Gericht abgehalten werden, vor dem Orest Befreiung finden wird durch die Hilfe Apolls, der sich zu dieser Unterstützung verpflichtet hält, weil ja auf seine Veranlassung hin Orest die That vollführt. Nachdem noch letzterer die Bitte ausgesprochen, ihn nicht zu verlassen, und sein Vertrauen auf den zugesagten Schutz betont, beauftragt Apoll seinen Bruder Hermes, den wir uns neben ihm postiert denken müssen, seinen Schutzbefohlenen zu geleiten.

Hiermit könnte die Exposition abgeschlossen sein, wenn es nicht im Plane des Dichters gelegen hätte, die Erinyen, die Verfolger des unglückseligen Verbrechers, uns leibhaftig vorzuführen, ihnen ferner nicht nur die Rolle des Chors, sondern die des Hauptdarstellers beizumessen und sie auf diese Weise gewissermafsen zum Mittelpunkt des Stückes zu machen. So mufsten sie, denen in dem angedeuteten Prozefs die Rolle des Anklägers zufallen sollte, uns schon in der Exposition vorgeführt werden, vertreten sie ja doch im Drama das Gegenspiel. Dies hat nun Äschylus wieder in seiner bekannten meisterhaften Art gethan, indem er zugleich den zweiten Teil der Exposition zu einer höchst packenden Scene von unübertroffener dramatischer

Kraft gestaltet hat. Noch ruhen im Innern des Tempels die Erinyen im tiefen Schlaf, da erscheint vor der offenen Pforte der Schatten der Klytämnestra mit den sichtbaren Malen der Wunden, um sie im Traume an ihre Pflicht zu erinnern und gegen ihren eigenen Sohn, das Wild, das ihrem Netz entflohen, zu hetzen. Das ist kein bloſser theatralischer Effekt, das ist ein Motiv, das im Innersten erregt und die gröſste seelische Erschütterung hervorruft. 'Was brauchts des Schlafs? Miſsachtet von euch dulde ich, die Mörderin, bei den Toten Schimpf und irre ruhelos in Schmach umher, doch meinetwegen, die ich von muttermörderischer Hand erschlagen bin, grollt keine Gottheit, und all die Spenden und Opfer, die ich euch gebracht, sehe ich mit Füſsen getreten. Er aber entwich voll Hohn wie ein Wild mitten aus dem Netze. Als Traumbild mahne ich euch, ich, Klytämnestra'. Da erfolgt schweres Stöhnen der noch im Schlafe Befangenen, erneut spricht der Schatten auf sie ein und ein 'Faſs', faſs', merk auf' kommt aus dem Munde der Träumenden. 'Im Traum', so fährt der Schatten fort, 'verfolgst du das Wild und schlägst an wie der Hund, der nimmer seines Dienstes vergiſst. Auf, auf! hauche ihn an mit deinem blutigen Hauch, dörre ihn aus mit deinem Odem, der feuergleich deinem Leibe entströmt, setze ihm nach, reibe ihn auf in erneuter Verfolgung'. Da erwacht die erste der Erinyen, sie weckt die zweite und so fort, und nacheinander stürmen sie in wilder Erregung verstört aus dem Tempel-Innern heraus. Jetzt also erst, nachdem die Spannung der Zuschauer aufs höchste erregt ist, läſst der Dichter die grausigen Wesen sichtbar werden. Der Verfasser der aus dem Altertum erhaltenen Lebensbeschreibung des Äschylus erwähnt die Erzählung, daſs Äschylus mit dem Auftreten der Erinyen, die er nacheinander erscheinen lieſs (*σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορόν*), eine solche Wirkung hervorgebracht habe, daſs Fehlgeburten die Folge gewesen seien. Ob die Geschichte nun wahr ist oder nicht, sie läſst sich jedenfalls als Beleg für die krasse theatralische Wirkung der Scene benutzen. Diese Wirkung wäre unmöglich so stark gewesen, wenn die Zuschauer schon geraume Zeit die Erinyen in Schlaf versunken gesehen hätten und dieselben einzeln nach dem Erwachen die Stufen des Ekkyklems hätten herabsteigen müssen; die Erzählung konnte sich überhaupt nur bilden, wenn sie in wildester Leidenschaft aus dem Inneren des Tempels herausstürmten. Auch dieser

Umstand scheint uns dafür zu sprechen, dafs das Ekkyklem nicht in Anwendung kam.

Noch auf einen anderen Punkt sei uns gestattet bei Gelegenheit dieser Scene hinzuweisen. Dieselbe ist sehr lehrreich für das Verfahren, das Äschylus beobachtet, wenn er einen inneren Vorgang durch eine sinnfällige Erscheinung darstellt, resp. wenn er einen äufseren Vorgang symbolisch aufgefafst wissen will. Der Dichter will uns die Erinyen derart von ihrer Pflicht und ihrer Aufgabe erfüllt vorführen, dafs sie selbst im Traume sich mit ihr beschäftigen. Dazu dient ihm, abgesehen von dem theatralischen Effekt, der Schatten der Klytämnestra. Dieser giebt wesentlich die Gedanken wieder, welche die Erinyen im Traume quälen. Sie sind sich ihrer Pflicht der Klytämnestra gegenüber bewufst, es quält sie die Furcht, Orest könnte ihren Händen entweichen, und diese Angst giebt ihnen den schweren Traum ein, dafs die Mutter selbst sie ermahne, ihrer eingedenk zu sein und das Wild nicht entfliehen zu lassen. Dafs Äschylus die Sache so aufgefafst wissen will, zeigt er klar durch die Worte *ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμνήστρα καλῶ* und *ὄναρ διώκεις θῆρα* (v. 116 und 131), eine Auffassung, welche die Erinyen v. 155 ausdrücklich bestätigen. Äschylus läfst also durch seine eigenen Worte gar keinen Zweifel darüber bestehen, dafs er die ganze Erscheinung des Schattens nur als Symbol des Traumes angesehen wissen will; ebenso steht die Sache mit den Erinyen am Schlusse der Choephoren, wo sie die Gewissensqualen symbolisieren. Daraus können wir entnehmen, dafs Äschylus da, wo er symbolische Bedeutung unterlegt, dies auch unzweideutig ausspricht, und wir kein Recht haben, sonst an allen erdenklichen Stellen, wo symbolische Auffassung überhaupt nur möglich ist, dieselbe dem Dichter auch sofort unterzulegen.

Es folgt das erste Chorlied im heftig erregten dochmischen Versmafs und dementsprechend wohl auch von leidenschaftlichen Körperbewegungen begleitet. Die Erinyen rufen wehe über das Unheil, das unsägliche Leid, das sie betroffen, dafs sie vom Schlaf überwältigt ihre Beute verloren haben, und machen dem Apoll, dem jungen Gott, schwere Vorwürfe, dafs er sie, die alten Gottheiten, so mifsachtet und den gottlosen Mann, den Muttermörder, ihnen entwandt hat. Aber das sei so die Art der jüngeren Götter, die gegen das Recht die Herrschaft übten. Den eigenen Herd besudele sich Apoll, und doch werde er Orest nicht lösen;

sollte er selbst unter die Erde flüchten, er werde nie befreit werden. Wir sehen, wie scharf Äschylus den Gegensatz der alten Götter zu den neuen fixiert, und können daraus schliefsen, dafs dieser Gegensatz auch weiterhin im Drama eine Rolle spielen wird. Zugleich aber erkennen wir, wie auch die Erinyen vor Schmähungen nicht zurückschrecken, wie auch sie nicht minder einseitig sind als Apoll, und in Orest nur den ruchlosen Muttermörder sehen. Diese Einseitigkeit tritt in dem folgenden in den beiderseitigen Standpunkten noch mehr zu Tage. Apoll erscheint noch einmal und weist unter viel heftigeren Verwünschungen und Schmähungen, als er bei seinem ersten Auftreten ausgestofsen, die Erinyen zum Tempel hinaus. 'Nicht dürft ihr diesem Tempel nahen; dort, wo man köpft und blendet, wo man Menschen schlachtet und Entmannung übt, wo man verstümmelt, steinigt und pfählt, dort ist euer Platz'. Die Unversöhnlichkeit der beiden Standpunkte zeigt sich in der folgenden Wechselrede. Auf den Vorwurf, dafs ihn die volle Schuld der That treffe, gesteht Apoll, dafs er dem Orest durch seinen Spruch den Auftrag gegeben, den Vater zu rächen und dann seinem Tempel zu nahen, während die Erinyen es als die ihnen auferlegte Pflicht hinstellen, die Muttermörder von Haus und Hof zu treiben. Aber wie diese kein Verständnis zeigen für die Pflicht des Gottes, den Hilfeflehenden zu schützen, zumal einen solchen, der auf seinen Rat hin gehandelt, so hat auch Apoll kein Verständnis für das Verbrechen des Orest; in sophistischer Weise spricht er den Erinyen das Recht ab, ihn zu verfolgen, wenn sie nicht auch der Mörderin des Gatten grollten, denn der Mord, den das Weib am Manne mit eigener Hand verübe, sei doch wohl auch am Blutsverwandten vollzogen. Wo solle sonst die Heiligkeit der Ehe bleiben! (v. 211 und 212 scheinen mir in der Lesart *τί γάρ; γυναικὸς, ἥτις ἄνδρα νοσφίσῃ, οὐκ ἂν γένοιθ' ὅμαιμος αὐθέντης φόνος*; nach der Überlieferung des Mediceus beide dem Apoll angehören zu müssen.) Pallas werde, so fügt Apoll hinzu, des Rechts in dieser Sache walten. 'Nie werde ich', erklären die Erinyen, 'von diesem Manne lassen', und 'treu werde ich dem Hilfeflehenden zur Seite stehen' erwidert Apoll, worauf der Chor seinem Opfer nacheilt und auch die Gottheit verschwindet, so dafs nach dem Ende dieser Scene, welche zugleich die Exposition abschliefst, weder Schauspieler noch Chor auf dem Spielplatz anwesend sind.

Aus der bisherigen Führung der Handlung entnehmen wir, dafs Apoll und die Erinyen sich um den Besitz Orests streiten, dafs diese ihn als Muttermörder für sich beanspruchen, um die Strafe an ihm zu vollziehen und ihn zu Tode zu hetzen, jener aber ihn beschützt, weil er ihm gehorsam die That begangen und in seinem Tempel Schutz gesucht. Der Streit um Orest wird in Athen vor Gericht ausgefochten werden, denn dorthin ist Orest beschieden, und Pallas, so hat Apoll verkündet, wird in dieser Sache des Rechtes walten. Auch die endgültige Lösung des Streites ist uns schon verraten: Orest wird von seinen Verfolgern erlöst werden, denn der wahrheitverkündende Gott hat ihm versprochen, dafs er ihn in Athen für immer von seiner Not erlösen wird. Wir haben bis jetzt in allen Stücken des Äschylus gefunden, dafs seine Expositionen am fehlerfreisten gearbeitet sind, und dafs die einzelnen Tragödien ihrem Hauptinhalte nach stets das, was der aufmerksame Hörer in der Exposition als Ziel hingestellt fand, behandelt haben. So ergab sich in den Sieben gegen Theben die Erfüllung des Fluches an Eteokles schon in der Exposition als Inhalt, im Prometheus die Strafe, die dieser für seine dem Menschengeschlecht erwiesene Wohlthat erlitten, in den Persern das furchtbare Unglück, das Volk und Herrscherhaus der Perser befallen, in den Hiketides die Aufnahme der Schutzflehenden in Argos, im Agamemnon das Leid, das den heimkehrenden Herrscher erwartet, in den Choephoren die Vollziehung der Rache an Klytämnestra, so ergiebt sich in den Eumeniden als Inhalt die Verfolgung des Orest durch die Erinyen, der Streit der Götter um ihn und seine Befreiung. Dabei wird voraussichtlich Orest selbst in den Hintergrund, die Gottheiten dagegen in den Vordergrund treten. Auch werden wir, wenn wir aus der Charakteristik der streitenden Parteien, soweit dieselbe in der Exposition schon gegeben ist, weiter schliefsen können, erwarten müssen, dafs der Streit beiderseits sehr einseitig geführt werden wird, dafs keiner das Berechtigte in des andern Standpunkt anerkennen oder zu irgend einem Kompromifs geneigt sein wird, ja dafs vielleicht Sophistereien nicht ausgeschlossen sein werden. Die Frage, deren Lösung wir mit Spannung harren, ist, welche Motivierung der Dichter finden wird für die Führung der Handlung, dafs Orest in höherem Grade Schutz als Verdammung verdient, wie er seine Freisprechung herbeiführen, wie er sie begründen wird. Gelang

ihm dies in einer unser moralisches Bewufstsein befriedigenden und überzeugenden Weise, so konnte die Lösung des gewaltigen sittlichen Problems das Interesse an der äufseren Handlung derart zurückdrängen, dafs sie als der eigentliche Inhalt des Stückes angesehen werden konnte, für den die Handlung nur das äufsere Gewand bildet. Ebenso ist es keineswegs ausgeschlossen, dafs der Dichter im weiteren Fortgang des Stückes noch einen anderen Gesichtspunkt vorschiebt, der zwar in der Exposition noch nicht angedeutet ist, aber später mit solchem Nachdruck betont wird, dafs er als selbständiger Zweck erscheint und infolgedessen die Beantwortung der Frage nach dem Inhalt des Stückes alteriert. Darüber können wir natürlich erst urteilen, wenn wir den Verlauf der Handlung und die vom Dichter entwickelten Gedanken verfolgt haben.

Die neue Scene führt uns nach Athen, an eine Stätte, an welcher das Bild der Göttin aufgestellt ist, welches Orest als Schutzflehender umfafst hält. Hier haben wir den ersten nachweisbaren Scenenwechsel bei Äschylus. Die ersten Worte Orests sind selbstredend ein Anruf der Göttin. 'Zu dir bin ich genaht auf Apolls Geheifs, nimm gütig den ruhelos Umherirrenden auf (so fafst richtig Wecklein das Wort *ἀλάστωρ* in seiner ursprünglichen Bedeutung); nicht um Sühne flehe ich (*οὐ προστρόπαιος*), nicht ungereinigt mehr sind meine Hände, sondern abgestumpft ist die Befleckung im Verkehr mit anderen Menschen. Hier erwarte ich das Ziel des Spruches'. Von der gröfsten Bedeutung ist hier das *οὐ προστρόπαιος*. Die richtige Erklärung giebt Äschylus selbst in den Worten, mit denen er den Orest bald darauf v. 280 ff. denselben Gedanken verfolgen läfst, die wir deshalb gleich hier mit heranziehen. 'Es schläft das Blut und schwindet von der Hand, abgewaschen ist die Befleckung des Muttermordes. Als es noch frisch war, wurde es am Altar des Phöbus durch Reinigungen mit Ferkelblut entfernt. In vieler Menschen Häuser habe ich seitdem geweilt, ohne sie zu beflecken, heilt ja doch die alternde Zeit alles[1]). So rufe ich jetzt mit reinem Munde den Schutz der Göttin an'. So lange das Blut, das an den Händen des Mörders klebte, noch nicht durch gewisse

1) Es ist charakteristisch für manche Herausgeber, dafs sie den Vers: *χρόνος καθαιρεῖ πάντα γηράσκων ομοῦ*, der den schönsten Gedanken enthält, den Orest in dem ganzen Stück ausspricht, herauswerfen, weil er angeblich den Zusammenhang stören soll.

religiöse Gebräuche, wie Waschungen und Opfer gesühnt war, war er vom Herd des Hauses wie vom Altar der Götter ausgeschlossen, er galt für unrein und man fürchtete eine Übertragung des Miasmas. Diese äufserliche Sühnung hatte mit der Sühne, die er dem Ermordeten resp. den Verwandten desselben schuldig war, nichts zu thun; die Pflicht der Blutrache, wir reden natürlich nur von den Zeiten, in denen dieselbe als heilige Pflicht galt, und in solche Zeiten versetzt uns der Dichter, erlosch nicht wegen solcher vorgenommenen äufserlichen Reinigung. Keines von beiden aber, weder die äufsere Sühnung noch die dem Ermordeten resp. dessen Vertretern gezahlte Bufse, berührt an und für sich den seelischen Zustand des Verbrechers, die Frage der Reue, der inneren Läuterung und Befreiung. Orest versichert also, wenn er sich als *οὐ προστρόπαιος οὐδ' ἀφοίβαντος χέρα* bezeichnet, lediglich, dafs er der Göttin als Schutzflehender nahen darf, etwas Weiteres ist damit nicht ausgesprochen.

Kaum hat er seinen Anruf beendet, so hat ihn auch schon der Furienchor an seinem neuen Zufluchtsort aufgespürt, indem er der Fährte des Blutes gefolgt ist. So wenig nun einerseits aus der Äufserung des Orest, dafs die Befleckung von ihm genommen ist, folgt, dafs er sich innerlich rein und frei fühlt, so wenig folgt aus der Thatsache, dafs die Erinyen ihn auch nach der von Apoll vollzogenen Reinigung noch weiter verfolgen, dafs Orest von Reue und Gewissensqualen noch jetzt gemartert wird, denn die Erinyen sind keineswegs nur die personifizierten Gewissensbisse, sondern auch die Göttinnen, deren Amt es ist, den schuldigen Mörder zur Strafe zu ziehen, und die dieses Amtes unerbittlich walten. Ob der Dichter durch sie die Gewissenspein des Orest andeuten will, ist nicht aus ihrem blofsen Erscheinen zu entnehmen, sondern aus der Rolle, die er ihnen in der jeweiligen Scene zudiktiert. Darüber lassen nun in der Scene, die uns jetzt zunächst beschäftigt, ihre Worte keinen Zweifel. Sobald sie des Verfolgten ansichtig geworden, beginnen sie ihren grausigen, markerschütternden Sang. 'Als einen Hort hält er das Bild der Göttin umklammert, will für seiner Hände That dem Spruch sich unterwerfen. Doch umsonst; das Blut der Mutter, ist es zu Boden geflossen, dann ist es dahin und kehrt nicht wieder. Du mufst es erstatten, aus lebendigem Leibe werde ich den Blutklumpen schlürfen, mich sättigen an dem

grausigen Trank. Und hab' ich das Mark dir ausgesogen, so führe ich dich hinab zum Hades, zu büfsen den Muttermord. Dort wirst du schauen, wie manch anderer, der an Göttern, an Gastfreunden, an Eltern gefrevelt, gerechte Strafe duldet. Denn der Richter der Sterblichen ist Hades drunten unter der Erde, der alles schaut und nichts vergifst'. Es ist klar, dafs die Erinyen hier nicht von den Gewissensbissen sprechen, mit denen sie den Frevler fort und fort martern werden, sondern von der blutigen Sühne, die das vergossene Blut der Mutter fordert, von der Strafe, die noch nach dem Tode des Muttermörders harrt. Sie sind hier also die Rächerinnen des Verbrechens, die nicht dulden, dafs der Thäter straffrei ausgeht und unerbittlich darüber wachen, dafs dem gekränkten Rechtsbewufstsein auch äufserlich Genüge geschieht. Demgegenüber ruft Orest in seiner Erwiderung nur von neuem den äufseren Schutz der Göttin Athene an, sie möge nahen, auf dafs sie ihn von diesen Rächern befreie (*ὅπως γένοιτο τῶνδ' ἐμοὶ λυτήριος*, v. 298). Von Sühnung, wie Mollwo a. a. O. p. 29 sagt, spricht er nicht. Ja er fügt sogar, was wir bei den Gebeten, die Äschylus seine Personen sprechen läfst, schon so oft gefunden haben, die Gegengabe hinzu, die er bieten könne: die Göttin werde ohne Kampf ihn selbst, Argos' Volk und Land für alle Zeit zum treuen Bundesgenossen gewinnen. Dieser Gedanke ist aufserordentlich störend; nicht nur weil wir viel eher einen Hinweis darauf erwarteten, dafs er im Bewufstsein einer heiligen Pflicht gehandelt, und uns nun durch einen so kleinlichen Gedanken enttäuscht fühlen, sondern auch weil wir die politische Nebenabsicht, die Hindeutung auf das zwischen Athen und Argos bestehende Bündnis, gar zu sehr merken und dadurch verstimmt werden.

Noch einmal erklären die Erinyen, dafs weder Apolls noch Athenes Macht Orest schützen werde, da er ihnen verfallen sei, um dann das berühmte Bannlied zu singen, den *δέσμιος ὕμνος*, das die Bande um ihn schlingen soll, das sinnverwirrende, grausige Lied der Furien, das nicht zum heiteren Klang der Zither erschallt. 'Auf, lafst den Reigen uns schlingen und den grausigen Sang verkünden, welcher meldet das Amt, dessen wir unter den Menschen warten. Wir walten des Rechts. Wer frei von Schuld und Fehl, dem naht nicht unser Groll, wo aber ein Frevler Blut an den Händen verbirgt, da erstehen wir als Zeugen des Rechts den Ermordeten und fordern als Sühne das volle Blut.

Höre, Mutter Nacht, Letos Sohn mifsachtet mich und raubt mir den Flüchtling, mir eigentlich bestimmt zur Sühne des Muttermordes. Hat mir doch die unerbittliche Moira das Amt verliehen, dem Mörder zu folgen bis unter die Erde. Freudloses Schicksal ward mir beschieden, fern von den Mahlen der Götter kenne ich nicht festliche Gewänder, denn Häuser zu stürzen ward mein Beruf, wenn Ares in friedlicher Zeit den Freund dahinrafft. (Die folgenden Verse sind bisher nicht derartig hergestellt, dafs sich ein einwandfreier Sinn ergiebt, doch sind sie für den Hauptinhalt auch entbehrlich.) Wenn ich in schwarzem Gewande nahe, dann sinkt auch Hoffahrt zu Staub, denn mit gewaltigem Sprung treffe ich den Frevler. So bleibt es bestehen: In hehrem Ernst, nicht zu bethören von Sterblichen, walten wir des ungeehrten Amtes, fern von den Göttern, in sonnenlosem Moder. Wer wollte mich da nicht scheuen, wer nicht fürchten von den Menschen, wenn er diese Satzung hört, die von den Göttern selbst gegeben!'

Ein wahrhaft gewaltiges Lied von mächtiger Wirkung, eine der herrlichsten Gaben, die uns Äschylus beschert. In volltönenden Rhythmen hinfliefsend, entrollt es vor uns das furchtbare und doch so heilige und hehre Amt der Göttinnen, der Hüterinnen der göttlichen Ordnung. In diesem Liede zeigt sich uns der ganze, wahre Äschylus mit seinem erhabenen Ernst. Selbst tief durchdrungen von der hohen sittlichen Aufgabe der strafenden Mächte, weifs er mit demselben heiligen Ernst seine Hörer zu durchschauern und mit dem ästhetischen Genufs eine reinigende moralische Wirkung zu verbinden. Und diese Wirkung ist völlig ungetrübt und durch nichts gestört, da ist keine Nebenabsicht, die sich vordrängte, man fühlt es dem Dichter nach, dafs er dieses Lied mit seinem Herzen gedichtet, da ist kein Gedanke, den sich der Hörer nicht zu eigen machte. Völlig unbegreiflich erscheint es, wie angesichts dieses Liedes die Erklärer davon sprechen können, dafs die Erinyen bei Aschylus die Vertreter des blinden, rohen Naturrechts sind, welches durch die sittlichen Mächte, die Apoll und Athene vertreten, überwunden werden soll. Sie sind vielmehr ebenso sittliche Mächte wie diese Götter, und es wird uns ein Kampf zweier sittlicher Mächte vorgeführt, derjenigen Macht, die darüber wacht, dafs der Frevelthat die Strafe folgt, und derjenigen, die dem Hilfeflehenden, der in Erfüllung einer Pflicht gefrevelt hat, Schutz

gewährt. Dieser Kampf kann freilich nicht ohne Verletzung des Rechtsbewufstseins ausgefochten werden, wenn nicht zugleich die Frage in befriedigender Weise entschieden wird, ob der Thäter wegen seiner That Verdammnis oder Freisprechung verdient. Aber auch hier erscheinen die Erinyen nicht als das verkörperte Gewissen, sondern nur als Strafgottheiten.

Nach Schlufs des Liedes tritt Athene auf, die im Troerlande den Hilferuf des Orest vernommen, und fragt verwundert über den ungewohnten Anblick, der sich ihr darbietet, nach Namen und Begehr der Erschienenen. Zuerst antworten die Erinyen. 'Der Nacht grause Töchter sind wir, Fluchgöttinnen nennt man uns unter der Erde, unser Amt ist es, die Mörder vom Hause fortzutreiben' (*βροτοκτονοῦντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν*, v. 424). Sie bezeichnen ihre Aufgabe also genau so wie oben v. 335 ff., und wenn sie v. 210 sagten: *τοὺς μητραλοίας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν*, so ist das nicht etwa ein Widerspruch, sondern es ist dort nur die Aufgabe mit Rücksicht auf den vorliegenden Fall eingeschränkt, wie sie andererseits v. 269 ff. weiter gefafst ist; wir sind demnach nicht berechtigt, die eine Stelle gegen die andere auszuspielen. Wichtig ist die Frage der Göttin, wo denn für den Mörder das Ende solcher Flucht sei, wichtig darum, weil sie damit andeutet, dafs selbst für solche schwere That irgend einmal eine Sühne möglich sein mufs, welchen Gedanken wir mit Rücksicht darauf, dafs der Dichter dementsprechend die Handlung führt, auch als äschyleisch anerkennen werden. Dafs die Erinyen zur Antwort geben: 'Dort, wo die Freude nimmer wohnt', entspricht ganz ihren früheren Äufserungen. Als Athene dann erfahren, dafs der Schutzflehende, der sich an ihren Altar geflüchtet, zum Mörder seiner Mutter geworden, und fragt, ob er auch nicht vielleicht die That begangen unter der Furcht vor dem Groll einer zwingenden Macht, womit wieder die Möglichkeit eines solchen Zwanges seitens der Göttin wie des Dichters von vornherein anerkannt wird, ist es nach der Denkweise der Erinyen, wie sie uns bisher geschildert sind, nicht auffallend, dafs sie als Antwort die Frage zurückgeben: 'Wo wäre ein Stachel so scharf, dafs er zum Muttermorde antreiben könnte?' Nachdem so die Erinyen von ihrem Standpunkte aus die Streitfrage klargestellt und der Göttin auf ihr direktes Befragen erklärt haben, dafs sie ihr den Spruch anheimstellen, wird Orest zum Wort aufgefordert, damit auch er Herkunft und Heimat

nenne und den Vorwurf von sich abwende, wenn anders er dem Recht vertrauend als heiliger Sühneflehender, den man scheuen müsse (σεμνὸς προσίκτωρ), ihr Bild umfasse. Bei diesem letzten Punkt knüpft Orest an. Und wieder führt er aus, daſs er nicht als Sühneflehender gekommen sei (οὐκ εἰμὶ προστρόπαιος), daſs vielmehr längst die Befleckung von ihm gewichen, wofür er zum Beweise die mannigfachen Ceremonien, denen er sich unterworfen hat, ähnlich wie oben erwähnt. So ist denn auch hier wieder nur von der äuſseren Sühne die Rede. Darauf setzt er in schlichten, aber gerade in ihrer Schlichtheit ergreifenden Worten seinen Fall auseinander. 'Den Vater schlug die arggesinnte Mutter, in trugvolles Gewebe ihn verstrickend. Ich aber, vordem in fremdem Lande verbannt, tötete heimgekehrt, nicht will ich's leugnen, die Mutter, des liebsten Vaters Mord mit Mord vergeltend. Doch gemeinsam mit mir trägt Loxias die Schuld, der schwere Pein meinem Herzen verkündete, wenn ich nicht solches den Schuldigen thäte. Und du richte, ob ich recht that oder nicht, deinen Spruch heiſse ich gut'. So überantwortet sich auch Orest dem Urteil der Athene. Aber er erwartet nur darüber den Spruch, ob er recht that oder nicht. Ein Eingeständnis einer Schuld, einer Missethat, kommt nicht über seine Lippen, nur zur That selbst bekennt er sich, und auch an der Ausführung derselben trägt Apoll selbst noch mit die Schuld, d. h. er hat sie mit zu verantworten, insofern er ihm dazu geraten. Bei dieser Denkweise ist es ganz natürlich, daſs Orest sich nicht als buſsfertiger, reuiger Sünder an die Göttin wendet, daſs er nicht um Gnade für sich fleht; er ist anscheinend von der Rechtmäſsigkeit seiner Handlungsweise überzeugt, er will nur den Spruch der Göttin, um durch ihn den Verfolgungen der strafenden Göttinnen entrückt zu werden. Jetzt ist es auch klar, warum der Dichter immer nur von der äuſserlichen Sühnung Orests spricht und gar nicht auf seine innere Verfassung eingeht, die Frage der Gewissensnot, der Reue, der inneren Klärung und Sühne gar nicht berührt. Sie war ihm für seine Zwecke gleichgültig, er wollte den Streit der Erinyen und Apolls um Orest durch einen Schiedsspruch über die Frage, ob derselbe recht oder unrecht gehandelt, entscheiden, dazu brauchte er nicht den Seelenzustand des Helden nach der That. Soll man nun die Frage beantworten, ob der äschyleische Orest, als er die oben erwähnten Worte an Athene richtet, beim Hörer den

Eindruck hinterläfst, dafs er sich schon innerlich gesühnt fühlt, so wird man sich auf direkte Äufserungen des Dichters hierüber nicht berufen können, da dieser der Frage selbst aus dem Wege geht; wohl aber wird man folgendermafsen schliefsen können. Da wir fortwährend von vorgenommenen Sühnungen hören, ohne dafs ein Unterschied zwischen äufserlicher und innerer Sühnung gemacht wird, da mit keinem Worte auf innere Pein oder Reue oder Schuldbekenntnis hingewiesen wird, während es doch dem Dichter ein Leichtes war, derartige seelische Zustände auszudrücken — wir brauchen nur an die Schlufsscene in den Choephoren zu denken —, so wird der Hörer nicht den Eindruck gewinnen, dafs Orest noch innerlich leidet, sondern er wird annehmen, dafs sich derselbe schon befreit fühlt, und wird aufser der alles heilenden Zeit diese Wirkung auch den so oft erwähnten Sühnungen zuschreiben; mit den Blutflecken von seiner Hand scheinen auch die Gewissensqualen von ihm gewichen zu sein. Und dafs sich der Hörer bei diesem Eindruck nicht über die Absicht des Dichters täuscht, werden wir noch später aus gelegentlichen Äufserungen Orests erkennen.

Aber hat damit Äschylus nicht einen schweren Fehler begangen, wenn er uns seinen Helden in den Eumeniden nicht mehr als von Reue gepeinigt schildert, ist ihm nicht eine schwere Unterlassungssünde zum Vorwurf zu machen, wenn er uns gar keinen Einblick in das Innere seines Helden gestattet? In gewisser Beziehung trifft ihn der Vorwurf; er hat unser Interesse an seinem Orest wesentlich geschmälert, indem er ihn gar nicht mehr zum Mittelpunkt der Handlung macht, sondern nur zu dem Objekt, um das sich die Handlung bewegt. Aber vergessen wir nur nicht, dafs Äschylus keineswegs sich zum Ziel gesetzt hat, das Problem zu lösen, wie selbst ein so schwerer Verbrecher, der den denkbar gröfsten Frevel begangen hat, Gnade finden und entsühnt werden kann, sondern, was aus der Scene mit Athene evident hervorgeht, die Frage zu beantworten, ob die That mit Recht oder mit Unrecht vollführt worden ist, was dann Freisprechung oder Verurteilung involvierte. Da wir nun teils aus der Exposition, teils aus der Sage, welche in diesem Punkte eine Abweichung nicht gestattete, wissen, in welcher Weise die Antwort gegeben wird, so konzentriert sich das Interesse darauf, zu erfahren, wie der Dichter die Freisprechung ermöglichen werde, und das war im gegebenen Falle ein Problem

des gröfsten Dichters würdig, dem die Hörer mit der allergröfsten Spannung folgen mufsten.

Die Schwierigkeit der Frage erkennt selbst Athene an; der Handel ist zu schwierig, wenn ein Sterblicher meinte ihn schlichten zu können, aber auch ihr selbst kommt es nicht zu, so hafserfüllten Streit über Mord zu schlichten. Überdies fühlt sie sich selbst durch Rücksichten beiden Parteien gegenüber verbunden. ‘Du selbst’, spricht sie zu Orest, ‘hast dich mir nach vollbrachter Sühne rein und unschädlich genaht, und so erfülle ich nur eine Pflicht, wenn ich dich in die Stadt aufnehme (cf. Schömann, Eumeniden p. 213 ff.). Aber auch der Anspruch dieser ist nicht leicht abzuweisen, und gehen sie nicht als Sieger hervor, dann wird ihr Geifer dem Lande zu unerträglicher, leidiger Pest. So werde ich die besten Bürger als Richter wählen und vereidigen und für alle Zeit eine Satzung geben. Ihr aber sorgt für Zeugnisse und Beweise, die eure Sache stützen’. Auch die Göttin führt keine bedeutsameren Gesichtspunkte ins Feld; Orest hat Anspruch auf Schutz als gesühnter Hilfeflehender, und die Erinyen, weil sonst ihr Hafs Athen treffen würde. Finsler, Orestie p. 48 sagt: „weil ihr Amt und Recht nicht leichtfertig gekränkt werden darf“, und will damit wohl *αὗται δ' ἔχουσι μοῖραν οὐκ εὐπέμπελον* (v. 479) übersetzen, doch können diese Worte das schwerlich bedeuten und *μοῖρα* ist mit ‘Anspruch’ wohl richtiger wiedergegeben. Befremden kann in der Rede der Athene, dafs sie am Anfang sagt, dafs der Handel für Sterbliche zu schwer sei, und nun doch ein Gericht von Sterblichen einsetzt. Das ist eine der Inkorrektheiten, wie sie bei unserem Dichter mehrfach vorkommen und über die man wohl hinwegsehen kann. Aber man soll solche Ausdrucksweise nicht verteidigen, wie Schömann a. a. O. p. 181, welcher sagt: „Wenn nun einmal Athene nicht selbst Richterin sein konnte und wollte, so blieb doch in der That nichts anderes übrig, als entweder jede Befassung mit der Sache abzulehnen und den Parteien zu überlassen, ihr Recht irgendwo anders zu suchen, oder den Versuch mit einem menschlichen Gerichte zu machen, und die Anordnung und Leitung desselben sowie die etwa erforderliche Mitwirkung bei seiner Entscheidung zu übernehmen“. Das ist gewifs richtig, aber dann hätte Äschylus die Göttin nicht erst sagen lassen sollen, dafs die Entscheidung für Sterbliche zu schwer ist. Andererseits lohnt es auch nicht, um diesen Wider-

spruch aus der Welt zu schaffen, von der einfachen, schlichten Übersetzung, die sich von selbst darbietet, zu einer gesuchten, fernliegenden Deutung seine Zuflucht zu nehmen, die zudem andere Verkehrtheiten in sich schliefst. So übersetzt Wecklein in seiner Ausgabe v. 473 ff.: „Wenn man glaubt, dafs diesen Fall zu entscheiden zu schwierig für Sterbliche sei, so steht es wahrhaftig auch mir (der Göttin) nicht zu“ u. s. w. Wozu gegen etwas polemisieren, was ja niemand behauptet hat? Die Bemerkung bliebe auch bei dieser Deutung besser weg. Aber die ganze Sache würde kein Wort lohnen, wenn es nicht leider System der Interpreten geworden wäre, offenbare Verstöfse und Inkorrektheiten entweder zu bemänteln oder durch geschraubte Interpretationen resp. Textesänderungen zu beheben. Als wenn man durch Anerkenntnis derartiger faux pas ernstlich den Ruhm des Dichters schmälerte!

Wenn wir nun die Bedeutung des eben vorgeführten Epeisodions für die Ökonomie des ganzen Stückes erwägen, so fördert es die Handlung insofern, als es die Einsetzung eines besonderen Gerichtshofes, welcher für dauernde Zeiten bestehen soll, für die vorliegende Streitfrage anordnet und diese selbst schärfer als bisher geschehen dahin fixiert, ob Orest den Mord mit Recht vollführt und also den Verfolgungen der Erinyen entzogen werden soll oder nicht. Schon in diesem Akt giebt Äschylus eine dramatische Nachahmung athenischen Gerichtswesens, was nicht wenig dazu beitragen mochte, dafs das Publikum den Vorgängen auf der Bühne mit Interesse folgte. Athene vertritt die Rolle des Vorstehers des Gerichts, bei welchem die streitenden Parteien sich melden. Sie tritt gewissermafsen in eine Voruntersuchung, die *ἀνάκρισις*, ein und läfst sich, nachdem sie nach Name und Herkunft der Streitenden gefragt, von beiden Seiten den Sachverhalt vortragen. Dabei fallen manche Wendungen, die direkt der Gerichtssprache entnommen sind, so das *ὅρκον δέχεσθαι* und *διδόναι* in v. 432, so das *κρίνειν εὐθεῖαν δίκην* in v. 436; sie nimmt den Fall an und erklärt sich bereit, die geeigneten Richter auszuwählen, während sie die Parteien auffordert, für die Hauptverhandlung Zeugen und Beweise zur Stelle zu schaffen. So sah der Zuschauer die Rechtseinrichtungen seines Staates auch auf der Bühne, und das hat zu allen Zeiten grofsen Reiz ausgeübt; Äschylus hat also auch hierin wieder, wie so oft, sein Verständnis für das dramatisch Wirksame an den Tag gelegt.

Diese fesselnde Form, die der Dichter gewählt, täuscht den Hörer darüber hinweg, dafs ihm, abgesehen von dem oben berührten Punkte, wesentlich nur schon Bekanntes und mehrfach Gesagtes vorgeführt wird; weder die Erinyen noch Orest bringen neue Gesichtspunkte vor.

Die Zeit bis zum Zusammentritt des Gerichtshofes wird durch ein Lied des Chors ausgefüllt, das in ungezwungener Weise an die angekündigte Einsetzung des Gerichts anknüpft. Da der Chor in diesem Stück sowie in den Supplices zugleich handelnde Person ist, so liegt es nahe, dafs er nicht nur als Organ des Dichters für dessen allgemein gehaltene Reflexionen fungiert, sondern sich auch mit seiner eigenen Lage beschäftigt und so gewissermafsen seine dramatische Rolle weiter führt, gerade so wie wir es in den Supplices gesehen haben. So malt sich der Chor in dem folgenden Liede zunächst die Folgen des etwaigen Sieges des Orest und seiner eigenen Niederlage für seine künftige Wertschätzung unter den Menschen aus. Er sieht darin einen Umsturz des bestehenden Rechtes, er fürchtet eine allgemeine Entfesselung verbrecherischer Lust und droht, sich dann ganz von seinem Amt, die Menschen zu hüten, zurückzuziehen. 'Nicht schleicht dann mehr der Groll der Menschenhüter ob frevelnder That einher. Jeden Mord geb' ich frei und keiner, der vom Übel betroffen ist, rufe mehr nach Recht und Erinyen! Ach und weh' ruft dann mancher Vater und manche Mutter, von frischem Leid getroffen, da die Wohnung des Rechts zusammenstürzt'. Da Äschylus die Handlung gerade entgegengesetzt führt, als die Erinyen hoffen, so ist es klar, dafs er sich hinsichtlich dieser Befürchtungen, die in den ersten Strophen des Liedes zum Ausdruck kommen, mit ihnen keineswegs identifiziert; er hätte sonst die weisesten Gottheiten nicht an der Lösung, die er vorführt, mitwirken lassen können, oder er hätte sich einer heillosen Verwirrung aller sittlichen Begriffe schuldig gemacht. Wir finden also hierin nur die Denkweise der Erinyen als handelnder Personen niedergelegt, die in der Leidenschaft des Kampfes unerbittlich und mit einseitiger Übertreibung ihre Sache vertreten. Ganz anders steht es mit den folgenden Strophen, die ein Preislied auf Recht und Tugend enthalten, wie es schöner auch nicht der Agamemnon und die Schutzflehenden darbieten, das uns den Dichter in seinem ganzen sittlichen Ernst zeigt und deutlich sein Bestreben enthüllt, seinem Volke auch ein Mahner zum Guten

zu sein. 'Eine Wohlthat für den Menschen ist die Furcht; wer würde ohne sie das Recht noch scheuen? Nicht ein zügelloses Leben sollst du loben, auch nicht ein knechtisches, der Mitte verlieh die Gottheit Macht und Sieg. Aus Gottlosigkeit sprieſst Übermut, aus Gesundheit des Sinnes vielerwünschter Segen. Ehre den Altar des Rechts, ehre die Eltern, ehre die Fremden des Hauses. Nie wird der Tugendhafte ganz zu Schanden, aber der Frevler, er zieht dereinst das Segel ein, wenn die Not die Rahen zerbricht, dann höhnt der Gott, wenn an des Rechtes Klippe sein früheres Glück zerschellt'. Das sind markige, wuchtige Sätze, die ein ganzes System der Moral enthalten und, von den furchtbaren Rachegöttinnen eindringlich vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen konnten. In solchen Liedern liegt die ethisch-religiöse Wirkung der äschyleischen Tragödie, nicht in der Führung der Handlung, die von ganz anderen Faktoren bedingt wird. Diese Lieder knüpfen wohl an die augenblickliche Phase der Handlung an, aber die Gedanken, die sie entwickeln, lösen sich allmählich los von dieser Beziehung, nehmen die Bedeutung allgemeiner Sentenzen an und zielen keineswegs auf die Schluſslösung des Dramas ab. Daher ist es eine gesuchte Klügelei, anzunehmen, daſs Äschylus dadurch, daſs er seine innersten Gedanken durch die Erinyen aussprechen läſst, zugleich andeute, wie wenig ihre Befürchtungen für den Fall einer Freisprechung des Orestes begründet sind (Finsler, Orestie p. 48).

Das gröſste Interesse trägt der Zuschauer naturgemäſs dem folgenden Akte entgegen, der das Gericht selbst und die Entscheidung bringt. Ihn hat der Dichter auch äuſserlich zum Glanzpunkt des Stückes gemacht. Die Scene spielt auf dem Areopag; das geht erstens aus der Situation, zweitens aus dem direkten Hinweis v. 688 hervor. Nun äuſsert aber Athene, als sie den Schauplatz verläſst, v. 490: *κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτιστα ἥξω*, wir müssen also annehmen, daſs sie an denselben Ort zurückkehrt. Auch Orest erklärt v. 243, beim Bilde der Göttin ausharren zu wollen, bis der Spruch gefällt; er erhält später keinen Auftrag, sich zur Aburteilung wo anders hin zu begeben, so daſs wir auch hieraus schlieſsen müssen, daſs er an Ort und Stelle geblieben ist. Wir haben also keinen neuen Scenenwechsel in den Eumeniden. Die Scenerie ist aber v. 242 durch die Worte Orests: *πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν* (cf. v. 477) genau angegeben, sie weist Tempel und Götterbild der

Athene auf; auf den Tempel führen uns später noch v. 1006 und 1025, wo die Göttin die Tempeldienerinnen, die ihr Bild behüten, erwähnt, die auch unmittelbar darauf zur Stelle sind und den Geleitgesang beginnen. Der Dichter führt uns also Areopag, Tempel und Götterbild an demselben Ort vereinigt vor. Nun ist zwar ein Altar der *Ἀϑηνᾶ Ἀρεία* auf dem Areopag überliefert, aber kein Tempel, und so hat man daraus gefolgert, daſs doch ein erneuter Scenenwechsel stattgefunden haben müsse, indem die Handlung in Athen zuerst auf der Akropolis, dann auf dem Areopag gespielt habe. Aber da kommt man auf eine ganze Reihe von Inkorrektheiten, die Äschylus begangen haben müſste. Dagegen hebt sich jede Schwierigkeit, wenn wir uns die Art und Weise vergegenwärtigen, wie Äschylus die Bestandteile, welche er für die einzelnen Scenen nötig hat, zur Gesamtscenerie vereinigt (s. oben p. 105 und 214). Man war in Athen daran gewöhnt und nahm daher keinen Anstoſs. Auſserordentlich bequem ist es freilich, wenn man, wie Wecklein, Sitzungsberichte der k. bair. Akad. d. Wiss. hist.-phil. Klasse 1887 thut, diejenigen Verse, die eine Hindeutung auf den Areopag enthalten, einfach herauswirft. V. 681 sowie die Stiftungsrede v. 684—713 seien unecht, die ursprüngliche Stiftungsrede sei nach v. 576 verloren gegangen. Um die Zeit des peloponnesischen Krieges seien die Eumeniden von einem Nachkommen des Äschylus wieder aufgeführt und bei dieser Gelegenheit Stellen, welche eine politische Tendenz haben, interpoliert worden. Nur schade, daſs dabei völlig unaufgeklärt bleibt, wie der spätere Interpolator darauf verfallen ist, den Areopag in die Scenerie einzuführen; er müſste doch wohl eben aus der ganzen Situation entnommen haben, daſs die Scene auf dem Areopag spielen muſs, und da ist es doch richtiger, die betreffenden Worte nicht erst dem Äschylus abzusprechen.

Von den erwählten Richtern begleitet, von groſser Volksmenge umgeben, erscheint die Göttin und befiehlt dem Herold, mit einer Fanfare Ruhe zu gebieten, damit die ganze Gemeinde die Satzung vernehme, die sie für alle Zeiten und zur Erledigung des vorliegenden Rechtsstreites geben wolle. Da der Herold direkten Auftrag erhält, die Volksmenge zurückzuhalten (*στρατὸν κατειργαϑοῦ*), so liegt es am nächsten, anzunehmen, daſs wirklich Volk auf der Bühne anwesend war. Warum dies nur fingiert gewesen sein soll, wie mehrfach geglaubt worden ist, bleibt

unerfindlich. Gröfsere Menschenmengen auf die Bühne zu bringen, liebte ja Äschylus; wir brauchen nur an die Sieben gegen Theben und an die Hiketides zu denken. Man hat auch gemeint, die Zuschauer bildeten das Volk, an sie richte Athene ihre Worte, und dadurch seien gewissermafsen die Zuschauer zu Mitspielern der Handlung geworden. Dies letztere ist gewifs richtig, bleibt aber ebenso in Geltung, wenn auch auf der Bühne Volk versammelt war, denn das athenische Publikum identifizierte sich in dem vorliegenden Stück natürlich mit diesem. Aber welchen Sinn hatte es dann, das Publikum, das doch schweigend auf seinen Sitzen safs, zurückhalten zu wollen und zum Stillschweigen zu ermahnen? Dann hätte der Dichter gerade die ungeschickteste Form gewählt. Daher ist es das naturgemäfseste, sich vorzustellen, dafs eine Volksmenge zugleich mit Athene und den Areopagiten den Schauplatz betritt. Man erwartet nunmehr unmittelbar die Verkündigung der Satzung, die Stiftung des Gerichtshofes. Doch erfolgt diese erst v. 684, nachdem die Parteien zu Wort gekommen, unmittelbar vor der Abstimmung; man ist versucht, anzunehmen, dafs der betreffende Passus an eine falsche Stelle des Textes geraten ist, doch lassen sich leider die Schwierigkeiten nicht durch einfache Umstellung beheben. Wir wollen diese Stiftung der Athene gleich jetzt besprechen. 'Auch in Zukunft wird dies Gericht für Ägeus' Volk bestehen, hier auf dem Areshügel. Der Bürger Scheu und die ihr verwandte Furcht wird über dem Rechte wachen, so lange sie nicht selbst neuern am Gesetz; nie wird man einen Trank finden, wenn man mit Schlamm das klare Wasser trübt. Nicht gesetzlosem, aber auch nicht knechtischem Zustand mögen die Bürger huldigen und nicht die Furcht ganz aus der Stadt bannen. Denn welcher Sterbliche wäre gerecht ohne Furcht? Haltet ihr gerechten Sinnes an dieser ehrwürdigen Satzung fest, so habt ihr ein rettendes Bollwerk für Stadt und Land. Diesen Rat stifte ich, dafs er unberührt bleibe von Gewinnsucht, ehrwürdig und streng wache über den Schlummernden'. Man hätte nicht an diesen schönen und wirkungsvollen Worten der Göttin herummäkeln sollen, am allerwenigsten hätte man daran Anstofs nehmen sollen, dafs die Göttin gewisse Mahnungen wiederholt, die der Dichter schon den Chor hatte aussprechen lassen. Mit der Mahnung, die Furcht nicht aus dem Lande zu bannen und Gesetzlosigkeit gleich sehr wie Despotie zu meiden, war es dem

Dichter so heiliger Ernst, dafs er sie nicht eindringlich genug seinen Hörern einprägen konnte; diese Mahnung erhielt eine nachdrucksvolle Weihe, wenn sie die hehre Stifterin des Gerichtshofes selbst wiederholte und dadurch als göttliches Gebot hinstellte.

Abgesehen von dieser Weihe, die seine sittlichen Mahnungen erhielten, zeigt der Dichter ganz klar die Tendenz, dem Areopag, dieser altgeheiligten Institution des Blutgerichtshofes, durch seine Dichtung ein ehrendes Denkmal zu errichten. Schon dafs er dem Areopag die Aburteilung des schwierigsten Rechtsfalles überwies, während die Sage die Lossprechung des Orestes doch auch an andere Örtlichkeiten verlegte, weist darauf hin, ebenso, dafs er ihn speziell bei Gelegenheit dieses Falles stiften liefs, während doch andere Sagen schon vor Orest andere Heroen und Götter von ihm aburteilen liefsen, ganz besonders aber, dafs er die Stiftung durch die Göttin selbst vornehmen und wiederholt (v. 487 und 575) betonen liefs, dafs dieser Rat für alle Zeit bestehen solle. Wenn wir nun in Betracht ziehen, dafs zu der Zeit, wo die Orestie zur Aufführung gelangte, in leidenschaftlicher Weise um die Rechte des Areopags zwischen den politischen Parteien gekämpft wurde, dafs dieselben von Perikles und Ephialtes in einschneidender Weise geschmälert wurden, während die Partei des Cimon in gleich erregter Weise für ihre Erhaltung eintrat, so ist es klar, dafs Äschylus mit der Einsetzung des Areopags durch Athene und ihrer Mahnung an die Bürger, nicht an den Gesetzen zu neuern (v. 696), eine politische Absicht verband und selbst in den Kampf mit seiner Dichtung eintrat. Darüber besteht auch keine Meinungsverschiedenheit, und O. Müller, Eumeniden p. 115 sagt mit Recht, dafs unter allen Dramen der alten Tragödie, welche uns erhalten sind, keines ist, in welchem das Mythische und das Politische, die Entwickelung einer Begebenheit aus dem heroischen Zeitalter und die Beziehung auf Zustände und Ereignisse des gleichzeitigen Staatslebens so innig verschmolzen wären, als die Eumeniden. Schwierig ist dagegen die Frage zu beantworten, in welche Phase der Entwickelung der Dichter eingegriffen hat, und welche spezielle Meinung er in diesem Kampfe hat vertreten wollen, da wir weder über den Umfang der Reform des Ephialtes noch über die Chronologie sicher genug orientiert sind. Man hatte hoffen können, durch die neu aufgefundene, dem Aristoteles

zugeschriebene Schrift vom Staatswesen der Athener hierüber besser aufgeklärt zu werden; leider wird die Verwirrung durch die Darstellung, die wir dort finden, in chronologischer Beziehung nur noch vermehrt, und auch sachlich finden wir über die Reform des Ephialtes keine Belehrung (cf. daselbst cap. 25 und die Besprechung dieser Stelle durch Rühl im Rheinischen Museum 1891 p. 429 ff., sowie dessen Abhandlung: 'Der Staat der Athener und kein Ende' im 18. Supplementband d. Jahrb. f. klass. Phil. p. 675 ff.). O. Müller meint, daſs im Aufführungsjahre (458) der Streit noch nicht beendet, daſs der Endbeschluſs über die Sache noch nicht gefaſst war, so daſs noch Hoffnung vorhanden war, den Areopag gegen die ihm drohende Herabwürdigung wirksam verteidigen zu können. Philippi dagegen in seinem wertvollen Buche 'Der Areopag und die Epheten' p. 259 sagt: „Wir können nur annehmen, daſs der entscheidende Streich bereits vor Cimons Verbannung gefallen ist, wenn auch die ferneren Maſsregeln zur Ausgestaltung der Reform noch geraume Zeit in Anspruch nehmen mochten". Die Kompetenz des Areopags bestimmt er dahin, daſs er bis auf Ephialtes eine Art Staatsrat, welcher auf Gesetzgebung und Regierung Einfluſs ausgeübt habe, und eine Polizeibehörde mit censorischer Macht gewesen sei (p. 271), und daſs seine richterlichen Befugnisse auf die Mordklagen, die Klage wegen Brandstiftung und gewisse Fälle der Gottlosigkeit beschränkt worden seien. Auf Grund dessen schlieſst Wecklein, Einl. p. 22, daſs „die Dichtung des Äschylus den Streit der Parteien zum versöhnenden Abschluſs bringt, indem sie das, was dem Areopag geblieben, das Urteil über vorsätzlichen Mord, als den Anlaſs seiner Stiftung und die Grundlage seiner Würde weihevoll verkündet". Also nicht Kampf und Opposition, sondern Versöhnung und Anerkennung des gegenwärtig bestehenden Zustandes wäre danach die Absicht des Dichters gewesen. Schömann p. 49 ist auch der Ansicht, daſs das ephialtische Gesetz bereits zwei Jahre vor der Aufführung der Eumeniden durchgesetzt worden sei; nach ihm „konnte es der Dichter angemessen finden, jetzt, wo der Sturz des Areopags und die Versuche zu seiner Herstellung noch im frischesten Andenken waren, vielleicht auch die Hoffnung, daſs seine Wiederherstellung noch möglich sei, von manchen keineswegs schon ganz aufgegeben war, auch seine Stimme zu erheben und seinen Mitbürgern die hohe Wichtigkeit und den wohlthätigen Einfluſs

einer solchen Behörde, als der Areopag gewesen war und wieder werden sollte, ans Herz zu legen". Danach hätte Äschylus für die nachträgliche Wiederherstellung der Rechte des Areopags wirken wollen. Ähnlich faſst Droysen, der im Aufspüren politischer Anspielungen und in kühnen Kombinationen das Menschenmögliche leistet, die Sache auf. Er bespricht im Anhang seiner Übersetzung des Äschylus die politische Situation, zieht auch den Mord des Ephialtes heran und äuſsert sich dann p. 474 f. folgendermaſsen: „Der Zwiespalt zwischen Areiopag und Demos, zwischen der popularen und konservativen Richtung ist zum äuſsersten gekommen und droht die Auflösung des Staates; die ganze Ordnung desselben ist in Frage gestellt; die alten Formen und Institute erkennt das Volk nicht mehr an, und die neuen extemporisierten haben noch keine verfassungsmäſsige Gültigkeit (merkwürdig, mit welcher Sicherheit Droysen über Dinge urteilt, von denen wir doch nichts wissen!); es erfolgt ein furchtbarer Frevel, gleichsam vor Augen zu stellen, wie heillos dieser unentschiedene Zustand ist, wie unfähig, den schwersten Verbrechen auch nur auf die Spur zu kommen, geschweige denn ihnen zu wehren; der Kriegsgreuel ras't weiter und weiter, an den Grenzen schon steht der Feind; es ist höchste Zeit zur Versöhnung, zur Einigung aller Kraft für die Rettung des Landes. Äschylos mochte hoffen, mit seinem ernst mahnenden Wort Eindruck auf das Volk von Athen zu machen, es zu Nachgiebigkeit gegen die Partei, deren Übergewicht ja gebrochen war, zu Zugeständnissen bewegen zu können, die nun nicht als ein Zeugnis von Schwäche oder Furcht, sondern als ein freies Geschenk und ein Beweis edelster Versöhnlichkeit erscheinen muſsten" u. s. w. Alle diese Darstellungen gehen, so lange wir uns auf so unsicherem historischen Untergrunde befinden, nicht über reine Kombinationen hinaus; wir werden auch hier wieder am besten thun, uns, abgesehen von der Thatsache, daſs die Aufführung der Orestie in die Zeitdauer der erregten Kämpfe um die Stellung des Areopags fiel, lediglich an die Worte des Dichters zu halten, und diese weisen auf nichts anderes hin, als daſs derselbe eine Lanze für den Areopag einlegt, in ernster, würdiger Weise, ja in der weihevollsten und eindringlichsten Art, die ihm als Dichter zu Gebote stand, indem er die Göttin Athene selbst die Stiftung dieses *βουλευτήριον*, also nicht nur Gerichtes, sondern Rates (v. 687 und 707), vornehmen und die Bürger zu heiliger Scheu

gegenüber dieser von ihr geweihten Institution ermahnen läſst. Das wichtigste für uns ist, daſs hier neben der künstlerischen Tendenz eine politische mit groſsem Nachdruck eingeführt wird, und daſs Äschylus diese in der allerungezwungensten Weise mit der dramatischen Handlung verbindet. Ob diese Tendenz so stark hervortritt, daſs sie mit der ursprünglichen, der dramatischen Darstellung des Streites der Erinyen und Apolls um Orest und des Gerichts über dessen That, rivalisiert oder dieselbe sogar in den Hintergrund drängt, läſst sich jetzt noch nicht beurteilen. Dazu müssen wir erst den weiteren Verlauf des Stückes betrachten.

Gleich nach seinem Erscheinen wird Apoll, der mit den Richtern zusammen auftritt, von den Erinyen in erregter Weise gefragt, was er mit diesem Fall zu schaffen habe. 'Ich kam', erwidert er, 'um Zeugnis abzulegen; denn mein Schutzflehender ist dieser Mann, meinem Altar ist er genaht, ich habe ihn vom Mord entsühnt. Auch um selbst als Anwalt aufzutreten, kam ich[1]), trage ich doch die Schuld an dem von ihm verübten Muttermord'. Schon aus dieser Rede ersehen wir, daſs Apoll lediglich für Freisprechung plaidieren wird, da er an Orest keine Schuld entdeckt und ihn von der greuelvollen That bereits entsühnt hat. Athene eröffnet nunmehr formell das Verfahren (*εἰσάγω δὲ τὴν δίκην*) und erteilt das Wort zunächst an die Erinyen, welche den Angeklagten in ein scharfes Verhör nehmen. Dieser bekennt offen, daſs er mit schwertbewehrter Hand den Hals der Mutter durchbohrt, veranlaſst durch den Spruch Apolls. Dem fügt er die schwerwiegenden Worte hinzu, daſs er bis zur Stunde mit seinem Geschick nicht hadere (*καὶ δεῦρό γ' ἀεὶ τὴν τύχην οὐ μέμφομαι*, v. 599). Damit haben wir den striktesten Beweis, daſs der Orest der Eumeniden keine Reue empfindet; muſsten wir bisher diese Frage offen lassen, weil sein bisheriges Verhalten und seine Reden, wenn sie auch keine Handhabe für die Annahme reuiger Stimmung boten, doch dieselbe auch nicht

---

1) *καὶ συνδικήσων αὐτός*; die Bemerkung des Scholiasten *σύνδικοι λέγονται οἷς ἴσον μέτεστιν ἐν τῇ δίκῃ τῆς αἰτίας*, wonach die Worte bedeuten sollen: 'auch um meinen Teil an diesem Gericht zu fordern, kam ich', scheint mir deplaciert. Für diese Auffassung sprechen lediglich die unmittelbar folgenden Worte *αἰτίαν δ' ἔχω τῆς τοῦδε μητρὸς τοῦ φόνου*, während Apolls ganzes Verhalten während der Scene seine Anwaltschaft bekundet.

völlig ausschlossen, so ist jetzt ein Zweifel nicht mehr möglich, und die Behauptung, dafs der von Reue gequälte Orest die Gnade der Göttin anfleht, verfliegt ebenso in Dunst wie die andere, dafs er nur mit innerem Widerstreben und unter den schwersten Kämpfen zum Muttermorde geschritten ist. Aus dem Wechselgespräch des Orest und der Erinyen ist noch auf einen Punkt aufmerksam zu machen. Auf die Frage, warum sie nicht auch seine Mutter bei Lebzeiten verfolgt hätten, antworten sie: 'sie war nicht blutsverwandt dem Mann, den sie erschlug'. Diese Rede mufs uns billig verwundern; sie hätten antworten können, dafs sie auch ihr gegenüber ihre Pflicht erfüllt hätten; sie haben, wie der Dichter selbst v. 106 ff. andeutet, die Klytämnestra durch die Furcht vor dem Rächer ihrer Mordthat gequält, denn warum hätte diese sonst zu nächtlicher Zeit sie durch Opfer zu versöhnen gesucht? Sie haben, wie der Dichter Choeph. v. 282 direkt ausspricht, bei dem Entschlufs des Orestes mitgewirkt, und doch legt ihnen Äschylus die obigen Worte in den Mund, als wäre es nicht ihres Amtes gewesen, die Klytämnestra zu verfolgen, während sie doch v. 424 (βροτοκτονοῦντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν) und in dem grofsen Chorliede ganz klar es als ihr heiliges Amt hinstellen, den Mord zu rächen. Das ist eben wieder eine jener Unebenheiten, deren wir bei Äschylus nicht gerade wenige antreffen. Dahin gehört auch die völlig rätselhafte Frage des Orest: 'Und bin denn ich mit meiner Mutter eines Bluts?' Dem Dichter schwebten offenbar schon die nächsten Worte, die er den Erinyen zuerteilen wollte, vor; diese sollten ihn daran erinnern, dafs ihn die Mutter unter ihrem Herzen getragen, er werde doch wohl nicht die eigene Mutter verleugnen wollen. Bei der äufseren Anordnung der Scene, die er beliebt hatte, mufste erst wieder dem Orest ein Vers zufallen, eine Frage seinerseits sollte die gewünschte Äufserung den Erinyen entlocken; bei schneller Arbeit mochte Äschylus den Vers hingeschrieben haben mit der Absicht, ihn später durch einen geeigneteren zu ersetzen, diese Absicht blieb unausgeführt, und so ist diese ungewöhnlich einfältige Frage stehen geblieben. Auf den Appell der Erinyen nun an das gemeinsame Blut, das er vergossen, vermag Orest in seiner Ratlosigkeit nicht zu antworten, er wendet sich an Apoll mit der Bitte, für ihn zu zeugen und zu erklären, ob er die Mutter mit Recht getötet. 'Dafs ich sie schlug, das leugne ich nicht; aber ob deinem

Denken das Blut mit Recht geflossen zu sein scheint oder nicht, das entscheide, auf daſs ich es diesen künde'. Wieder wird der Streitfall mit aller Schärfe darauf zugespitzt, ob die That zu Recht geschehen.

Von jetzt ab übernimmt Apoll vollständig die Vertretung seines Klienten, der ihm das Wort ganz abtritt. In seiner ersten Rede wendet er sich an die Richter. Er werde sprechen wie es Recht ist, als Seher werde er nicht trügen, verkünde er als solcher ja stets nur den Willen des Zeus. Dies sollten sie wohl bedenken, auch ihr Eid habe durchaus nicht mehr Macht als Zeus: *ὅρκος γὰρ οὔτι Ζηνὸς ἰσχύει πλέον* (v. 624). Will Äschylus durch den Mund des Gottes hier seine eigene Auffassung verkünden wie oben durch den Mund der Athene seine Meinung über die Heiligkeit des Areopags? Dann stehen wir wieder vor einem Rätsel; die Worte lassen sich mit den strengen moralischen Grundsätzen des Dichters durchaus nicht in Einklang bringen. Für den Richter giebt es nichts Heiligeres als seinen Eid, nach innerster Überzeugung richten zu wollen; so faſste man auch im Altertum die Sache auf und Äschylus gewiſs nicht minder, sonst würde er nicht Athene, die Vorsteherin des Gerichts, noch unmittelbar vor Abgabe der Stimmen v. 713 die Richter ermahnen lassen, in heiliger Scheu ihres Eides, *αἰδουμένους τὸν ὅρκον*, das Urteil zu sprechen. Auf die Überzeugung der Richter einzuwirken, ist Pflicht des Anwaltes; er mochte sie also zu überzeugen suchen, daſs der Wille des Zeus wohl auch das Richtige getroffen habe, aber sie aufzufordern, ihren Eid doch nicht höher zu halten, als den Willen des Zeus, ist ein strafbares Attentat auf die Unbescholtenheit der Richter. Darüber hilft uns kein Deuteln hinweg. Schömann, Eumeniden p. 184 sucht Apolls Auftreten folgendermaſsen zu rechtfertigen: „Er ermahnt die Richter, die Heiligkeit des von ihm verkündigten Rechtes anzuerkennen, dem Willen des Zeus sich unterzuordnen, und ihren Eid nicht höher zu achten als diesen. Ihr Eid nämlich verpflichtete sie, so zu sprechen, wie sie es für gerecht hielten: Apollo will aber, sie sollen das durch ihn geoffenbarte höhere Recht anerkennen, auch wenn sie nach menschlichem Ermessen noch nicht davon überzeugt sind: sie sollen nicht die menschliche Einsicht über die göttliche Offenbarung setzen“. Ist Eid und menschliche Einsicht etwa dasselbe, oder verfügte Äschylus so wenig über Gewandtheit des Ausdrucks, daſs er, wenn er

menschliche Einsicht meinte, Eid sagte? Die Erklärung ist wieder auf einem ganz anderen Felde zu suchen. Wir haben schon bei der Voruntersuchung gesehen, dafs Äschylus auf der Bühne attisches Gerichtswesen nachahmend darstellen wollte; dieser Gesichtspunkt leitete ihn auch bei der Vorführung der Haupthandlung. Nun wissen wir ja wohl, wie die athenischen Anwälte, gleichviel ob Ankläger oder Verteidiger, in weit höherem Grade, als es noch heute manche unserer Anwälte thun, jeden Vorteil benutzten ihrer Sache zum Siege zu verhelfen, dafs sie vor keiner Spitzfindigkeit, keinem Scheingrunde zurückschreckten, wenn sich ihnen die Aussicht bot, ihren Gegner dadurch in eine schwierige Position zu bringen, ja dafs sie sogar Schmähungen des Gegners nicht ausschlossen. Und die Athener hatten ihre Freude an schlagfertiger Rede und Gegenrede; selbst leidenschaftlich, folgten sie solchen Verhandlungen, in denen die Geister in heftiger Weise in witzigem Wortgefecht aufeinanderplatzten, selbst wenn Wahrheit und Gerechtigkeit dabei zu kurz kamen, mit regstem Interesse. Äschylus kannte seine Athener, darum führte er ihnen eine Gerichtsscene in echt realistischer Weise in getreuer Nachahmung der Wirklichkeit vor. Apoll ist ein solcher athenischer Anwalt, der es mit den idealen Gesichtspunkten nicht gar so genau nimmt. Darum benutzt er den Vorteil, den ihm seine sonstige Rolle als Seher darbietet, auf seine Übereinstimmung mit dem höchsten Willen hinzuweisen und den Richtern vorzuhalten, dafs es doch verkehrt wäre, ihren Eid höher zu achten als diesen. Uns mag das nicht gefallen, ja sogar nicht würdig erscheinen, aber was thut das? Es handelt sich doch darum, den Äschylus zu verstehen, und nicht uns seine Schöpfungen so umzumodeln, dafs sie unseren Wünschen und unseren Anschauungen von dem, was uns ästhetisch oder moralisch befriedigt, entsprechen. Freilich schlägt das der Behauptung, dafs Äschylus stets darauf gesonnen habe, die niederen Vorstellungen des Volkes zu läutern, direkt ins Gesicht; aber das ist ja auch blofse Erfindung der Erklärer. In dieser Scene verfolgte Äschylus ganz andere Zwecke, als Lehrer seines Volkes zu sein, für diese Scene trifft die Bemerkung von Christ, Litteraturgesch. p. 164: „Wenn irgendwo, so sieht man aus den Eumeniden, dafs Äschylus nicht so fast den Zuhörern einen Genufs durch Entfaltung seiner dichterischen Kunst bereiten, als Lehrer seines Volkes und Verkünder der höchsten

Sittengesetze sein wollte“, eine Bemerkung, die überhaupt falsch ist, absolut nicht zu. Er wollte in ihr seine Zuschauer unterhalten, interessieren, fesseln, dahinter traten höhere Gesichtspunkte zurück. Dafs er auf diese gerade da verzichtete, wo wir sie am sehnlichsten erwarten mufsten, gerade wo die denkbar schwerste Aufgabe zu beantworten war, dafür trifft ihn freilich ein Vorwurf.

Diese unsere Auffassung wird nun durch den weiteren Verlauf der Gerichtsscene bestätigt. Auf die Frage, ob er denn wirklich meine, dafs Zeus es ihm eingegeben, dem Orest zu verkünden, er solle den Mord des Vaters rächen und der Mutter jede Ehrfurcht versagen, deutet Apoll an, dafs die beiden Thaten doch wesentlich verschieden seien, und schildert ausführlich die hinterlistige Tücke, mit der das Weib den allverehrten, zeptertragenden Führer des Heeres bei seiner Heimkehr erschlagen, um, wie er selbst ausspricht, die Richter gegen Klytämnestra zu erbittern, was seinem Schützling zu gute kommen mufste. Jetzt greifen auch die Erinyen zu Sophistereien. Indem sie Apolls Worte so auffassen, dafs Zeus das Leben des Vaters höher achte als das der Mutter, rufen sie die Richter zu Zeugen auf für den Widerspruch, in den sich Apoll verwickelt; habe doch Zeus selbst seinen greisen Vater Kronos in Fesseln geschlagen. Die Antwort Apolls beginnt zunächst mit einer derben Schmähung, indem er die Erinyen als allverhafste Ungetüme, den Abscheu der Götter bezeichnet, dann fügt er zur Erwiderung hinzu, dafs man Fesseln lösen könne, dafs aber, wenn die Erde einmal Menschenblut getrunken, es kein Auferstehen des Gestorbenen gäbe, ein Gedanke, der natürlich gar nichts zur Lösung der Frage beitragen kann, da ihn die Erinyen genau mit demselben Recht für ihre Sache in Anspruch nehmen können. Unter solchem Geplänkel bewegt sich Rede und Gegenrede, bis Apoll auf die Frage, wie denn Orest, nachdem er das ihm verwandte Blut der Mutter vergossen habe, eigentlich noch sich den heimischen Altären nahen solle, seinen Haupttrumpf ausspielt: ‘Nicht ist die Mutter die Erzeugerin des Kindes, sie nährt nur den frischgepflanzten Keim. Der Befruchtende ist der Zeuger. Kann doch jemand Vater werden auch ohne Beihilfe einer Mutter, wie Athene, die nicht im dunkeln Schofs der Mutter ernährt wurde, selbst bezeugt’. Durch solche Sophistereien sucht Apoll jede Schuld von seinem Schutzbefohlenen weg zu eskamotieren, er

stellt die That der Klytämnestra als ungleich schwerer hin, fast scheint es, als ob er einen Muttermord unter solchen Umständen überhaupt nicht für etwas Besonderes hielte, jedenfalls vindiziert er dem Orest das volle Recht zu seiner That. Und Schömann läfst sich durch Apolls Gründe so kaptivieren, dafs er ihm ganz Recht giebt. „Vom sittlichen Standpunkt (sic!) betrachtet, ist Klytämnestras Gattenmord ein weit schwereres Verbrechen als der Muttermord des Orestes, wenn man einerseits die verwerflichen Motive betrachtet, von denen sie getrieben ward, andererseits die Heiligkeit der Ehe, die denn auch vom Apollon, als dem Anwalt des Orestes, ganz besonders hervorgehoben wird“. (Eigentümlicherweise spricht Apoll an der Stelle, wo es hingehörte und wo es jeder erwartete, nämlich in der Gerichtsscene, mit keinem Wort davon.) „Klytämnestra hatte durch ihre That den Anspruch auf kindliche Liebe und auf die Heiligkeit des Mutternamens verwirkt und der Sohn durfte die Pflicht der Blutrache für den Vater an ihr üben wie an einer Fremden“ (Eumeniden p. 23). Am Schlusse seines Plaidoyers sucht der Verteidiger die Vorsitzende des Gerichts noch dadurch günstig zu stimmen, dafs er ihr, gerade so wie es Orest selbst in seinem Anruf an die Göttin v. 289 ff. gethan hatte, die dauernde Bundesgenossenschaft seines Klienten und seiner Nachkommen in Aussicht stellt.

So finden wir denn in der ganzen Verteidigungsrede Apolls nicht einen einzigen höheren Gesichtspunkt ausgedrückt. Fühlen wir uns daher nach dieser Richtung durch den bisherigen Verlauf der Gerichtsscene enttäuscht, so können wir doch immer noch hoffen, dafs der Dichter das Versäumte an passender Stelle, vielleicht bei der Ermahnung des Vorsitzenden an die Richter oder bei der Verkündigung des Urteils nachholen wird. Es folgt nun in den Handschriften die Stiftung des Areopags durch Athene, die wir schon oben besprochen haben, und darauf die Abstimmung selbst. Die Areopagiten legen einzeln und feierlich, während die Erinyen und Apoll sich zunächst noch einmal an sie mit einer Mahnung wenden, dann aber einander gegenseitig mit heftiger Wechselrede befehden, ihre Stimme in die Urne. Nachdem dies geschehen, erklärt Athene: *ἐμὸν τόδ' ἔργον, λοισθίαν κρῖναι δίκην*: 'meines Amtes ist es, als letzte die Stimme in der Streitfrage abzugeben', wie Kirchhoff, Monatsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1874 p. 108 richtig erklärt,

nicht 'die Schlufsentscheidung zu geben', wie meist übersetzt wird, denn es hätte ja die überwiegende Mehrzahl, ja die Gesamtheit der Richter in gleichem Sinne entscheiden können, und dann hätte Athenes Stimme nicht die Entscheidung gebracht. Dafs Athene sich an der Abstimmung beteiligt, entspricht ganz ihrer Rolle als Vorsteherin des Gerichts; Pollux VIII 90 berichtet wenigstens von dem ἄρχων βασιλεύς, dafs er als Vorsitzender mitgestimmt (cf. Aristoteles, Ἀθηναίων πολιτεία cap. 57, 4). Während aber die Areopagiten wortlos und geheim ihre Stimmen abgeben, sagt Athene offen: 'Diese Stimme werde ich dem Orest zulegen'. Zugleich giebt sie in ihrer Eigenschaft als Stifterin des ganzen Gerichts noch eine Satzung, die auch in späteren Zeiten noch als Norm galt, dafs für den Fall der Stimmengleichheit der Angeklagte für freigesprochen gelten solle: νικᾷ δ' Ὀρέστης, κἂν ἰσόψηφος κριθῇ. Dann beauftragt sie die Richter, denen dieses Amt zukommt, die Lose aus der Urne zu schütteln, während Orest sowohl als auch die Erinyen in leidenschaftlicher Weise ihrer gewaltigen Spannung Ausdruck geben. 'O Phöbus Apollo, wie wird der Kampf entschieden werden?' 'O schwarze Mutter Nacht, schaust du den Vorgang?' 'Nun gilt es Sterben oder Leben!' 'Und uns Verstofsung oder Ehre!' Diese lebhafte Spannung wäre unmöglich, wenn die Stimmen der Richter offen abgegeben und zwei Urnen, die des Mitleids und die des Todes, aufgestellt gewesen wären, so dafs, wie es sich Wecklein denkt, nach jedesmaliger Bemerkung der Erinyen ein verurteilender, und nach jeder Rede Apollos ein freisprechender Stein in die betreffende Urne hineingelegt worden wäre. Nach erfolgter Zählung verkündet nun die Göttin, dafs Orest freigesprochen, weil die Zahl der Lose gleich ist.

Dies ist der äufsere Vorgang, wie ihn der überlieferte Text an die Hand giebt. Nun ist bekanntlich über den Stimmstein der Athene ein heftiger Streit ausgefochten worden, und noch heute hat sich keine der beiden Ansichten derartig Bahn gebrochen, dafs sie unbestritten dastände. Auf keinen Fall können wir anerkennen, dafs Wecklein, wie er selbst glaubt (Sitzungsberichte der k. bair. Akademie d. Wissensch. hist.-phil. Klasse 1887 p. 73), und wie ihm A. Müller, Die neueren Arbeiten p. 41, zuspricht, die Frage einer endgültigen Entscheidung entgegengeführt hat. Es handelt sich darum, ob Athene unmittelbar nach ihren Worten ψῆφον δ' Ὀρέστῃ τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι

ihren Stimmstein in die Urne legt und also dadurch Stimmengleichheit herbeiführt, oder ob sie den Stein einstweilen nur in die Höhe hebt und erst nach erfolgter Zählung, als sich Stimmengleichheit herausgestellt hat, denselben als äufseres Zeichen, dafs in diesem Falle Orest gesiegt hat, hinzufügt. Da Äschylus die Zahl der Areopagiten, die er sich gedacht hat, nicht angiebt, die Vermutungen hierüber aber nur unsicher sind, so fehlt uns das einzig sichere Kriterium. Im Grunde genommen ist die Sache gleichgültig, denn in beiden Fällen wird die Entscheidung durch die Göttin herbeigeführt, und das ist die Hauptsache. Im ersten Falle dadurch, dafs durch ihre Stimme erst Stimmengleichheit erzielt und somit der Sieg des Orest ermöglicht wird, im zweiten dadurch allein, dafs sie eben die Bestimmung erläfst, dafs bei Stimmengleichheit Orest siegen soll, was sie aufser durch ihre direkten Worte dann noch einmal symbolisch durch Hinzufügung des Steines ausdrückt. Diese letzte Auffassung, auf welche übrigens kein Wort des Textes direkt hinweist, denn das Futur προσθήσομαι besteht auch zu Recht, wenn der Stein unmittelbar nach Verkündigung der Absicht in die Urne gelegt wird, bringt den grofsen Vorteil, dafs man mit dieser symbolischen Andeutung noch allerlei tiefernste Gedanken, die der Dichter gehabt haben kann, verbinden kann, z. B. dafs er durch die gleiche Zahl der Stimmen habe sagen wollen, dafs für die Menschen die Motive der Verurteilung und der Lossprechung sich mit gleicher Stärke entgegenstanden, Orestes' That ebenso gerecht wie strafbar und eine bestimmte Entscheidung durch Menschen nicht zu gewinnen war, und dafs die Göttin durch ihre Entscheidung nicht in Widerspruch mit dem Gerechtigkeitsgefühl trete, sondern nur erkläre, welches von den beiden nach menschlichem Ermessen gleichberechtigten Urteilen vor der göttlichen Güte und Weisheit gültig sei (Schömann a. a. O. p. 95). Das sagt zwar der Dichter alles nicht, aber es wäre doch möglich, dafs er es mit einer solchen symbolischen Stimmabgabe zugleich habe andeuten wollen. Nun, G. Hermann (cf. Äschylus-Ausgabe II p. 623) hat mit seinem klaren Geiste und durchdringenden Verstande auf solche Versuche, allerlei moderne Anschauungen in den Äschylus hineinzugeheimnissen, geantwortet, leider für viele umsonst.

Aber wir haben solche Umwege auch gar nicht nötig, um zu erfahren, welche Gedanken Äschylus seiner Göttin beilegt, er

läfst sie ja mit aller unzweideutigen Klarheit ihre Stimmabgabe für Orest motivieren. Freilich, wenn wir erwarten, dafs die Göttin der Weisheit in einer wie mit himmlischem Lichte uns umstrahlenden Geistesklarheit durch göttliche Offenbarung in tiefernster, weihevoller Weise uns die langersehnte Lösung der Frage, warum der Muttermörder Orest die Freisprechung verdient, künden wird, so werden wir grausam enttäuscht. Man höre die Begründung, die sie ihrem Entschlufs, für Orest zu stimmen, beifügt: 'Nicht habe ich eine Mutter, die mich gebar. Das Männliche lobe ich aus vollem Herzen, bis auf den Ehebund, bin ich doch ganz des Vaters Kind. So werde ich nicht das Los des Weibes, das ihren Mann, den Hüter des Hauses, getötet, höher achten'. Wir erwarten schwerwiegende ethische Gesichtspunkte, und da läfst der Dichter die Göttin der Weisheit, dieselbe Göttin, welche vorher behauptet hat, dafs die Entscheidung für Sterbliche zu schwer ist, den albernen Grund vorbringen, dafs sie das Männliche vorziehe, weil sie selbst von keiner Mutter geboren sei! Also ein anderer Gott hätte auch anders entscheiden können. Wie hätte von diesem Standpunkt aus Jesus, der Sohn der Jungfrau Maria, oder diese selbst nach dem Dogma der unbefleckten Empfängnis urteilen müssen? Aber gerade diese Begründung, die Athene giebt, ist uns der sicherste Beweis, dafs Äschylus überhaupt gar nicht beabsichtigt hat, eine ernste Lösung des grofsen Problems zu geben, er hätte sonst seine Unfähigkeit dazu in eklatanter Weise bewiesen, und die übrigen Tragödien zeigen ja, dafs er das, was er gewollt, auch auf künstlerischem Wege auszuführen verstanden hat. Dafs die Gerichtsscene und namentlich die Begründung nicht befriedigt, wird nun auch von vielen Erklärern zugegeben, aber sie sprechen den Tadel entweder zaghaft aus, oder sie finden das Problem trotz dieser mangelhaften Begründung durch die Göttin doch grofsartig gelöst, indem sie einzelne zerstreute Wendungen des Dichters ungebührlich betonen oder mancherlei hineinlegen, wovon überhaupt mit keinem Worte die Rede ist. So urteilt Teuffel, Promethie und Orestie p. 28: „Der Grund, aus welchem v. 662 ff. (= 739 ff.) Athene sich zu Gunsten des Angeklagten entscheidet, hat nicht viel sittlich Überzeugendes und trägt mehr den Charakter einer epigrammatischen Pointe an sich, als den einer ethischen Lösung“; trotzdem lesen wir bei demselben ib. p. 22: „Wo aber das strenge Recht selbst zweifelhaft ist, da

giebt die Gnade den Ausschlag“, während doch im ganzen Stück der Gedanke an Gnade überhaupt nicht berührt wird. Den Gesichtspunkt der Gnade bringt auch Wecklein hinein, welcher Einleitung p. 21 sagt: „Wenn Orest auch von den Erinyen, welche die Verletzung des Naturrechts ahnden, ohne einen Unterschied der Beweggründe zu machen, verfolgt wird, die Götter der neuen Zeit wissen das Recht, das dem Unrecht gegenübersteht, zu beurteilen und lassen Gnade und Milde walten, wo sich Recht und Unrecht die Wage halten“. Am schärfsten geht Bergk, Litteraturgesch. III, 311 ins Gericht: „Weniger befriedigen die Eumeniden. Die Aufgabe, wie sie der Dichter sich hier gestellt hat, läfst nur schwer eine rein poetische Behandlung zu. Die Verteidigung des Muttermordes hat etwas Spitzfindiges, Dialektisches, was sonst nicht die Art dieses Dichters ist“. Charakteristisch für Schömann ist folgende Auslassung, Eumeniden p. 35: „Es ist übrigens einzugestehen, dafs diese Gerichtsscene für sich allein betrachtet etwas Unbefriedigendes habe. Denn es werden in ihr keineswegs alle Momente, auf die es ankam, in ihrer vollen Bedeutung hervorgehoben, und man könnte wünschen, dafs Äschylus namentlich dasjenige, was er den Apollon früher in dem Wortwechsel, wo dieser die Erinyen aus seinem Tempel fortweist, von der Heiligkeit der Ehe hat sagen lassen, lieber für diese Scene aufgespart hätte, so wie man auch von der Athene, anstatt des Grundes der Lossprechung, den sie angiebt, und der lediglich darauf hinausläuft, dafs sie dem männlichen Geschlechte den Vorzug vor dem weiblichen gebe, wohl lieber eine gedrängte Zusammenfassung aller der Momente gewünscht hätte, die jetzt in den verschiedenen Teilen der Trilogie zerstreut vorkommen. Äschylus hat vielleicht Wiederholungen gescheut: doch es scheint in der That, als ob diese Scheu ihn diesmal das Rechte habe verfehlen lassen. Abgesehen hiervon ist aber alles übrige vortrefflich. Dafs die zu Richtern bestellten athenischen Bürger den Orest mit gleicher Stimmenzahl verdammen und lossprechen (was sich, wie wir oben betont haben, keineswegs mit Sicherheit aus dem Text ergiebt, sondern nur auf Vermutungen beruht), dadurch wird angedeutet, wie es für blofs menschliche Erwägungen nicht wohl möglich sei, in einer solchen Kollision widerstreitender Pflichten für eines oder das andere zuversichtlich zu entscheiden“. Es ist das ein recht wertvolles Zugeständnis. Was Äschylus sagt,

ist unbefriedigend, vortrefflich dagegen, was Schömann in ihn hineininterpretiert. Auch O. Müller, Litt.-Gesch. II p. 98 mufs gestehen, „dafs in diesen Verhandlungen doch eigentlich der innere Unterschied der That des Orestes von der der Klytämnestra nicht so, wie man es an der Stelle erwarten sollte, bezeichnet wird“; nach ihm hat Äschylus offenbar diesen Unterschied im Gefühl sehr richtig gefafst, ohne ihn mit der Reflexion ganz zu durchdringen. Gar nichts dagegen findet Finsler an der Lösung auszusetzen. Er sagt p. 15 seiner Arbeit: „Athene, die keine Mutter hat, achtet das Recht des Vaters und damit die Rachepflicht des Orestes; ‘darum werde ich nicht den Tod einer Frau für wichtiger halten, die den Mann, den Schutz des Hauses getötet hat’. Mit diesen Worten stellt sich Athene ganz auf den Standpunkt, den Apollo in Delphi den Erinyen gegenüber vertrat. Die Verletzung der Heiligkeit der Ehe erfordert Rache, und in diesem Falle mufs auch die Rachethat sühnbar sein.... Die menschlichen Richter haben Orestes schuldig erfunden (F. schliefst sich über den Vorgang bei der Abstimmung den Ansichten Hermanns und Kirchhoffs an); erst der Stimmstein der Athene hat ihn befreit; und zwar hat sie für ihn gestimmt, weil sie in seiner That ein Recht anerkannte. Durch die Befreiung des Orestes ist die alte Ansicht, nach welcher der Elternmord schwerer wiegt als der Gattenmord, überwunden. Das geschieht aber erst durch die Göttin, für das menschliche Gefühl war es zu schwer. Die Götter fühlen die Notwendigkeit, die beleidigte Gerechtigkeit auch in diesem schwierigsten aller Fälle zu beschützen. Es ist demnach die Freisprechung nicht eigentlich eine Begnadigung, sondern eine wirkliche Freisprechung nach genauer Erwägung des Rechtes“.

Für uns ergiebt sich nun aus dieser Erkenntnis der aufserordentlichen Oberflächlichkeit der Lösung, dafs Äschylus dahinein gar nicht den Hauptgesichtspunkt in der Gerichtsscene verlegt hat, sondern dafs er, worauf uns schon die Exposition hingewiesen hatte sowie die Scene der Voruntersuchung, in erster Linie eine den thatsächlichen athenischen Gerichtsverhältnissen möglichst getreu nachgebildete dramatische Darstellung der Freisprechung des Orestes und des Streites der feindlichen Gottheiten hat geben wollen. Dazu gesellte sich die Stiftung des Areopags, womit er die ernste Nebenabsicht verband, an seine Mitbürger die politische Mahnung zu richten, an der von der Göttin selbst

geheiligten Institution des Gerichtshofes treu festzuhalten. Höhere poetische Ideale fehlen dem ganzen Akt, obgleich Bernhardy II 2, 245 kühn behauptet, daſs Äschylus niemals die Höhen des Denkens und der poetischen Ideale verläſst.

Dem entspricht auch ganz das Verhalten des Orest und des Chors nach erfolgtem Spruch. Orest spricht der Göttin seinen Dank aus, daſs sie ihn im Bunde mit Apoll und dem rettenden Zeus seiner Heimat wiedergegeben und fügt, wie schon früher, das Gelöbnis hinzu, daſs nie ein argivisches Heer feindlich den Boden Attikas betreten solle. Unter Segenswünschen für das athenische Volk verläſst er den Schauplatz. Wäre die innere Entsühnung und Befreiung des Orest der Zweck des Stückes, so würde ihn Äschylus seinen jetzigen seelischen Zustand ganz anders schildern lassen; wäre die Lösung des schwierigen Problems, wie selbst ein Muttermörder Gnade finden kann, der Zweck, so würde jetzt der Dichter die Gelegenheit ergreifen, in einem ernst empfundenen Chorliede seine Reflexionen über die vorgeführte Handlung darzulegen und durch sie den Stimmungen und Gefühlen, von denen er sich den Zuschauer erfüllt denkt, Ausdruck verleihen. Aber das geschieht nicht; der Chor stimmt zwar einen Gesang an, aber nicht als Interpret der Hörer, sondern in seiner Eigenschaft als handelnde Person. Denn Äschylus schlieſst das Stück nicht mit der Freisprechung des Orest resp. einer Reflexion über dieselbe, sondern leitet unmittelbar noch eine zweite Handlung ein, durch die er ganz deutlich zeigt, daſs die Darstellung des Schicksals des Orest seine Zwecke nicht ausfüllte. Wie sehr den Dichter an dieser Stelle schon die neue Handlung beherrschte, ersieht man auch daraus, daſs er dem Gedanken, daſs nunmehr nach Orests Freisprechung auch der alte Fluch, der Generationen hindurch im Pelopidenhause gewütet, zur Ruhe gekommen sei, gar keinen Ausdruck giebt, und doch muſsten wir dies um so mehr erwarten, als ja die Choephoren mit der Frage schlossen: *ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;* Doch ehe wir der Schluſshandlung näher treten, wollen wir, da Orest von uns Abschied genommen hat, noch eine kurze Bemerkung über seine Entsühnung machen.

Es ist ja naheliegend, daſs die Entsühnung des Orest in Goethes Iphigenie vielfach mit der äschyleischen Darstellung in Vergleich gestellt worden ist. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, wie Äschylus in den Eumeniden nur äuſserliche

Reinigungen erwähnt, die an Orest vollzogen worden sind, wie ihn Athene von vornherein als *καϑαρὸς ἱκέτης* bezeichnet, wie Orest selbst jede reuige Stimmung von sich weist (*καὶ δεῦρό γ' ἀεὶ τὴν τύχην οὐ μέμφομαι*), wie ein Gericht das freisprechende Urteil über ihn ausspricht, wie er wohl seinen Dank für die Rettung sagt, aber mit keiner Silbe uns offenbart, ob er sich nun auch innerlich beruhigt und befreit fühlt, geschweige denn, daſs dieser innere Vorgang zur Erscheinung träte; wenn wir andererseits dagegen halten, wie der Goethesche Orest bei der Erzählung von Klytämnestras Tode von neuem leidet, wie noch immer die ewige Betrachtung des Geschehenen verwirrend sich um sein Haupt wälzt, wie er von Schuldbewuſstsein gequält nur in dem Tod Erlösung sucht, wie er wohl durch die Nähe der Reinen, Himmlischen eine augenblickliche Beruhigung empfindet, aber doch, nachdem die Schwester sich zu erkennen gegeben, sie von sich fern hält um sie mit seinem Greuel nicht zu beflecken, wie er dann im Zustande der Ermattung, in die er nach verzweiflungsvoller Erregung versinkt, aus dem Vergessen endlich die erste Erquickung schöpft, wie er in traumhafter Vision die Ahnherren seines Hauses im Tartarus friedlich bei einander weilen, ja selbst Agamemnon und Klytämnestra sich versöhnt die Hände reichen sieht, wie diese Vorstellung in ihm den Glauben an Vergebung und Versöhnung erweckt, wie er dann nach dem Gebet der Schwester die innere Befreiung fühlt, wie es ihm das Herz sagt, daſs sich der Fluch löst: wenn wir dies alles dagegen halten, was wir nicht etwa nur ahnen können, sondern was uns Goethe direkt sagt, so ist wohl überhaupt kein Zweifel darüber möglich, welcher der beiden Dichter den Vorgang innerlicher gefaſst hat. Schömann freilich ist im stande, auch in dieser Beziehung dem Äschylus die Palme zuzuerkennen. Aus den Worten der Iphigenie:

> O, wenn vergossenen Mutterblutes Stimme
> Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
> Soll nicht der Schwester reines Segenswort
> Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?

welche Worte doch zunächst nur dem an jeder Rettung verzweifelnden Orest eine Beruhigung und die Hoffnung auf die Wirksamkeit segnender Mächte erwecken sollen, keineswegs aber den Vorgang der Erlösung, wie ihn sich Goethe dachte, zum

Ausdruck bringen, schliefst Schömann, dafs bei Goethe die Gnade der Götter nicht sowohl um seiner selbst als um der Schwester willen gewährt wird, und hält dies weit mehr für etwas Äufserliches, als die Lossprechung durch Athene. Ja, wenn Goethe die Befreiung nur durch das Gebet der Schwester bewirkt werden liefse und uns nicht der Vorgang in Orests Seele ganz genau geschildert würde! Aber hier berücksichtigt Schömann nicht das, was der Dichter sagt, bei Äschylus baut er seine Schlüsse auf dem auf, was er verschweigt. „Ich denke", sagt er p. 36, „dem gläubigen Heiden mufste dieser Ausspruch der Athene ungefähr dieselbe Wirkung haben, wie dem gläubigen katholischen Christen die vom Priester über den Sünder ausgesprochene Absolution. Wie hier die Beruhigung entspringt aus dem Glauben an die göttliche Gnade, die durch den Mund der Kirche redet, so dort aus dem Glauben an die Weisheit und Güte des höchsten Gottes, dessen Repräsentantin Athene ist". Als wenn nicht bei der Absolution auch Reue und Beichte eine Rolle spielten und als wenn es überhaupt bei dieser Frage darauf ankäme, was sich allenfalls denken läfst und nicht wie der Dichter die Vorgänge schildert! Herm. Stier betont in seiner Arbeit 'Orests Entsühnung im antiken Drama und bei Goethe', Wernigerode 1881 p. 2 ff. mit vollem Recht, dafs wir die Frage stellen, wie es möglich ist, dafs Orest, der eine so unnatürliche That gethan, nicht dem uralten Gesetz der Vergeltung verfällt, sondern freigesprochen wird, und zwar so, dafs unser sittliches Gefühl nicht verletzt, dies Urteil von uns als gerecht anerkannt wird, dafs wir wissen wollen, welche Umwandlung in seinem Innern vor sich ging, wodurch sich der spätere Seelenzustand von dem früheren wesentlich unterschied; vor allem aber, wie es geschah, dafs er sich nun mit Recht als frei und gerechtfertigt fühlen konnte, dafs wir auf diese Fragen vom Dichter so gut als gar keine Antwort erhalten, ja kaum einige Andeutungen desselben uns einen Blick in das Innere Orests eröffnen, dafs uns eine Behandlung eines sittlichen Problems wie das vorliegende vor einem Gerichtshofe nicht befriedigen kann, und dafs nicht innere Aussöhnung, sondern objektive Versöhnung zweier streitenden Mächte dargestellt wird; aber wenn er dies alles richtig erkannte, so hätte er die Entsühnung Orests bei Äschylus und bei Goethe überhaupt nicht in Vergleich ziehen sollen. Bei dem einen können wir von Entsühnung reden, bei dem andern nicht,

und es ist infolgedessen auch nicht richtig, dafs Äschylus eine mythisch-religiöse Lösung des Problems gegeben habe, er hat kein Problem aufgestellt und darum auch keins gelöst.

Wir kommen nun zum letzten Akt. Sobald Orest die Bühne verlassen, giefsen die Erinyen die Schale ihres Zornes in leidenschaftlichem Gesange über Athens Bürger aus. Verunehrt, zu Boden getreten von den jüngeren Göttern, drohen sie dieses Unrecht das Land entgelten zu lassen durch Mifswachs und Siechtum. Vergeblich sucht Athene ihren Groll zu beschwichtigen durch den Hinweis darauf, dafs die Stimmen gleich gewesen und von Niederlage und Beschimpfung nicht eigentlich die Rede sein könne, dafs doch von Zeus selbst ein deutliches Zeugnis vorliege und dafs der Gott, der den Spruch gegeben, auch dafür gezeugt, dafs Orest für seine That nicht Strafe verdiene. Vergebens verspricht ihnen Athene Wohnsitz in ihrem Lande und jegliche Huldigung seitens der Bürger, sie beharren bei ihrem Grimme und rufen die Mutter Nacht als Zeugen der erlittenen Kränkung an. Mehrmals ergreift Athene das Wort zu ihrer Besänftigung und stellt ihnen Ehren in Aussicht, wie sie gleiche in keiner Stadt geniefsen würden; da bequemen sie sich zu der Frage: 'Herrscherin Athene, welcher Art Wohnsitz werden wir haben, welche Ehre harret unser?' Und in schönen Worten verheifst ihnen die Göttin, dafs ihr neues Heim von jedem Leide frei sein werde, dafs kein Haus im Glück erblühen solle ohne sie, dafs sie selbst aber denen, welche die neu aufgenommenen Gottheiten ehren würden, Segen spenden werde. Da weicht der Grimm der Erinyen, aus den zürnenden Gottheiten wandeln sie sich in wohlwollende, sie erklären sich bereit, neben Pallas die Stadt zu bewohnen, die auch Zeus und Ares sich als Sitz erkoren, das Kleinod, das die Altäre der griechischen Götter schütze. Zur Bethätigung ihrer freundlichen Gesinnung stimmen sie das Segenslied für die Stadt Athen an, das im Inhalt an das Segenslied für Argos in den Schutzflehenden erinnert, an Innigkeit der Empfindung und Schönheit der Form dieses wohl nicht erreicht, aber immerhin zu den hervorragenden Liedern bei Äschylus gehört. Dafs der Eindruck hinter jenem zurücksteht, mag wohl daran liegen, dafs sie sich erst an Athene mit der Frage wenden, was sie dem Lande Gutes wünschen sollen, und diese ihnen den leitenden Gedanken an die Hand giebt (v. 904—911). Dadurch wird die Wirkung der Spontaneität

beeinträchtigt. 'Segenvolles Lebensglück möge der Sonne lichter Strahl aufsprieſsen lassen, kein schädlicher Hauch die Bäume treffen, kein Brand die Saaten, fruchtbar mehre sich das Vieh, reiche Gabe gewähre das Land. Kraft und Gesundheit mögen die Schicksalsgöttinnen den Männern verleihen, glückliche Ehe den lieblichen Jungfrauen. Fern bleibe der Stadt Aufruhr und Zwist, kein Blut der Bürger trinke die Erde, eins sollen sie sein in Liebe und Haſs. Heil und Glück dem Volk der Stadt'. Zwischen den einzelnen Versen des Liedes hat der Dichter der Athene anapästische Systeme zugeteilt, in denen sie ihre Freude darüber ausspricht, daſs es ihr gelungen ist, den Zorn der Erinyen zu besänftigen, die Macht und das Ansehen derselben bei den Göttern preist und die Bürger ermahnt, wohlgesinnt die Wohlgesinnten (*τὰς εὔφρονας*) in alle Zeit zu ehren. So wird damit die Umwandlung der Erinyen in Eumeniden angedeutet, denn *εὐμενίδες* bedeutet nichts anderes als *εὔφρονες*. Es wird daher kaum nötig sein, wegen der Bemerkung in der Hypothesis: *τὰς δὲ Ἐρινύας πραΰνασα προσηγόρευσεν Εὐμενίδας* und der Notiz bei Harpokration s. v. *Εὐμενίδες*: *Αἰσχύλος ἐν Εὐμενίσιν φησὶν ὡς ἡ Ἀθηνᾶ πραΰνασα τὰς Ἐρινύας Εὐμενίδας ὠνόμασεν* irgendwo eine Lücke anzunehmen, in der die Namengebung direkt ausgesprochen ist (cf. die Bemerkungen von Hermann, Schömann, Wecklein zu v. 1027). Das athenische Publikum wird die Beziehung, die in dem Wort *εὔφρονες* auf den Namen Eumeniden lag, richtig erfaſst haben.

Auf eine Stelle in den Worten der Göttin muſs noch besonders aufmerksam gemacht werden. Sie weist v. 928 darauf hin, welches Wohlwollen sie den Bürgern dadurch erweist, daſs sie die Schwerversöhnlichen in Athen angesiedelt hat. 'Denn über das ganze menschliche Geschick walten sie'. Die nächsten Worte geben nun allerdings so wie sie im Text stehen: *ὁ δὲ μὴ κύρσας βαρέων τούτων οὐκ οἶδεν ὅθεν πληγαὶ βιότου* keinen vernünftigen Sinn und sind auch noch nicht einwandfrei hergestellt worden. Doch sollen sie voraussichtlich bedeuten: 'Wer nicht gefrevelt, der weiſs nicht, woher ihn die Schicksalsschläge treffen'. Das würde nun wieder ein Beweis sein, daſs Äschylus keineswegs das Unglück nur aus dem eigenen Frevel herleitet, doch dürfen wir diese Worte bei der Unsicherheit des Textes nicht zu sehr urgieren. Aber was darauf folgt, ist völlig zweifelsfrei und stützt nicht nur den obigen Gedanken, sondern

ist auch für sich betrachtet von der gröfsten Bedeutung: 'Denn die Vergehen von den Vorfahren her treiben ihn den Erinyen zu' (*τὰ γὰρ ἐκ προτέρων*[1]) *ἀπλακήματα νιν πρὸς τάσδ' ἀπάγει*). Diese Worte spricht die Göttin, die doch an dieser Stelle der Dichter gar keine Veranlassung hatte anders sprechen zu lassen, als er selbst dachte. Auch fügt sich so alles logisch aneinander. Es ist eine Gnade der Athene gegen ihre Stadt, dafs sie die Gottheiten, die so furchtbar walten, dafs sie selbst noch die Frevel der Väter ahnden, versöhnt hat. Gegenüber einem solchen Zeugnis fällt die Behauptung Dronkes (a. a. O. p. 42), dafs bei Äschylus die Rache, welche um der Ahnen Schuld willen das Haupt des Sterblichen umschwebte, durchaus nur dann wirksam wurde, wenn der Bedrohte erst durch eigene Schuld die rächende Hand der Götter gegen sich aufgerufen hatte, in nichts zusammen. Da kann der Ausweg nicht verfangen, dafs man es für das einzig besonnene Verfahren erklärt, um die wahre Ansicht des Tragikers zu ermitteln, „eher das, was sich aus der Entwickelung einer ganzen Tragödie als Überzeugung desselben ergiebt, auch für das einzig Richtige zu erklären, als auf ein paar einzelne Verse zu bauen". Das, was sich für Dronke aus der Entwickelung einer ganzen Tragödie als Überzeugung des Äschylus ergeben hat, ist das Resultat eines künstlichen Baues, bei dessen Errichtung er allerdings recht viele Bausteine aus den Tragödien des Dichters verwendet, aber auch sehr viele unbenutzt gelassen oder geradezu verworfen hat.

Nach dem Segensliede fordert Athene die Eumeniden auf, in ihr neues Heim, die für sie bestimmte Kultusstätte, einzuziehen. Unter dem Scheine der Fackeln und heiliger Opferhandlung sollen sie hinabsteigen in die Tiefe (die Kultusstätte der Eumeniden war ganz dicht am Areopag in einer Erdspalte), um allen Fluch dort unten zu bannen, den Segen aber der Stadt heraufzusenden. Die Areopagiten selbst, die Schirmer der Stadt, sollen sie führen, ihre eigenen Tempeldienerinnen, die ihr Bild behüten, sollen in festlichem Zuge sie geleiten. Entsprechend

---

1) Die Bemerkung von Finsler p. 53: „*ἐκ προτέρων* ist natürlich Neutrum, nicht Masculinum, wie man, um den Alastor auch hier unterzubringen, angenommen hat", ist sehr kühn. Die Sache ist wohl umgekehrt; nur das Bestreben, den Geschlechtsfluch zu eliminieren, weil er in ein gewisses System nicht pafst, hat Veranlassung gegeben, *προτέρων* als Neutrum zu fassen.

diesen Weisungen ordnet sich der Zug. Die Tempeldienerinnen aber lassen als Nebenchor feierliche Weisen ertönen, unter deren Klängen sich der Zug bewegt: 'Ziehet ein, ihr mächtigen, hochgeehrten Töchter der Nacht unter freundlichem Geleit, ziehet ein in die Tiefen der Erde, stets durch Ehren und Opfer gefeiert, ziehet ein, wohlgesinnt dem Lande, am Glanz der Fackeln euch erfreuend! So haben Zeus, der Allschauende, und die Moiren gemeinsam es geordnet. Frohlocket in festlichem Jubel!' Dafs Athene selbst sich an dem Zug beteiligt, scheint durch ihre Worte: *προτέραν δ' ἐμὲ χρὴ στείχειν θαλάμους ἀποδείξουσαν* (v. 1004) ausgeschlossen. Wie derselbe sich im einzelnen gruppiert hat, läfst sich nicht bestimmen, ist auch sehr unwesentlich. Mit Sicherheit geht aus den Worten des Dichters nur hervor, dafs er aus den Areopagiten, den Tempeldienerinnen und den Eumeniden bestanden hat, nicht unwahrscheinlich ist es, dafs auch die Bürger, welche der Stiftung des Areopags beigewohnt haben (v. 569), sich anschliefsen.

Der letzte Akt enthält also die Aussöhnung der Erinyen, die Beschwichtigung ihres Grolles. Wodurch lassen sie sich beschwichtigen? Nicht durch die Überzeugung von der Gerechtigkeit des Spruchs über Orest, nicht durch den Hinweis der Göttin auf das Zeugnis des Zeus und das Orakel des Apoll, denn diesem Hinweis gegenüber verharren sie in ihrem Zorn und wiederholen sie den Ausdruck ihrer Meinung, dafs sie von den jüngeren Göttern vergewaltigt werden, sondern durch das immer wieder erneute Versprechen dauernder göttlicher Verehrung und opferreichen Kultus für den Fall, dafs sie in Attika als freundlich gesinnte Gottheiten Wohnung nehmen. Erst als sich die Göttin ihnen gegenüber verbürgt, dafs ihnen diese Ehre für alle Ewigkeit beschieden sein soll, erfolgt die Antwort: *θέλξειν μ' ἔοικας, καὶ μεθίσταμαι κότου* (v. 901). Also auch hier sind es äufserliche Gesichtspunkte, welche entscheiden. Gegenüber dieser Thatsache ist es völlig irrelevant, wenn Schömann p. 40 sagt: „Es ist klar, dafs diese Versöhnung nur dadurch bewirkt werden kann, wenn ihnen Athene das Vorgegangene in seinem wahren Lichte zeigt und sie überzeugt, wie dabei gar keine Nichtachtung ihres wohlbegründeten Rechtes beabsichtigt sei". Für Schömann mochte die Sache ja klar sein, für Äschylus nicht, denn sonst hätte er seine Darstellung des Herganges demgemäfs eingerichtet. Geradezu unverantwortlich aber ist es, wenn derselbe

Gelehrte behauptet: „Und die Erinyen, nachdem die erste Wallung ihres Zornes sich gelegt hat, erkennen denn auch selbst an, dafs Athene recht habe". Das ist der Wahrheit direkt ins Gesicht geschlagen.

Die Wirkung des Aktes ist trotz dieser Äufserlichkeit der entscheidenden Gesichtspunkte immerhin befriedigend, ob wir ihn nun als Abschlufs der Eumeniden oder der ganzen Trilogie betrachten. Während uns im sonstigen Stück wilde, unversöhnliche Gegensätze entgegentreten, weicht Streit und Groll zuletzt einer milden, versöhnlichen Stimmung, die grimmig drohenden, unerbittlichen, unholden Gottheiten wandeln sich in freundlich holde, segenbringende, glückspendende um; im Gegensatz zum Mifsklang, der die vorhergehenden Teile durchzitterte, herrscht am Schlufs voller Einklang. Freilich werden wir uns nur dann befriedigt fühlen, wenn wir uns von den Intentionen des Dichters leiten lassen und aus der Führung der Schlufshandlung die richtigen Folgerungen über den Inhalt des Stückes ziehen. Da nun der ganze letzte Akt nur von der Versöhnung der Erinyen und ihrer Umwandlung in segenspendende Gottheiten handelt, so geht daraus evident hervor, dafs der Dichter hierauf eine wesentliche Wirkung seines Stückes gründen wollte, da der letzte Eindruck der stärkste ist. Wir erkennen nunmehr, dafs es nicht in der Absicht des Äschylus gelegen hat, wie man nach der Exposition schliefsen konnte, sich auf die dramatische Darstellung des Streites der Erinyen und Apolls um Orest und dessen Freisprechung zu beschränken, sondern dafs er in dem Stück zugleich die Einrichtung des Eumeniden-Kultus behandeln wollte, also einen religiösen Stoff. Nehmen wir nun noch hinzu, dafs damit auch eine ausgesprochene patriotisch-politische Tendenz verbunden wurde, so werden wir die Eumeniden als eine Tragödie mythisch-patriotisch-religiösen Inhalts bezeichnen, welche den Streit Apolls und der Erinyen um Orest, dessen Freisprechung, die Stiftung des Areopags durch göttliche Satzung und die Einsetzung des Eumeniden-Kultus vorführt. Daher dürfen wir durchaus nicht mit Schömann p. 9 den Inhalt unserer Tragödie so bezeichnen, dafs sie darstelle, wie die alten Rachegötter und ihr Recht in die neue Weltordnung eingetreten sind und hier ihre rechte Stellung und wahrhafte Geltung erst empfangen haben. Damit würden wir einen einzelnen Gesichtspunkt, der den Dichter leitete, ungebührlich über die anderen

erheben. Mit Rücksicht auf den Zusammenhang der ganzen Trilogie und die Führung der Handlung in dem ersten Teil der Eumeniden können wir unmöglich die Darstellung der Schicksale des Orest nach dem Muttermorde in eine so untergeordnete Stellung herabdrücken, dafs sie lediglich jenem Gesichtspunkte diente. Abweisen müssen wir ferner, dafs Äschylus in seinen Eumeniden entwickelt habe, „wie hoch über die starren, vernunftlosen Naturgewalten der Blutgöttinnen die Vernunft des persönlichen Zeus sei, und wie diesem als dem Weltherrscher sich die niederen Naturmächte fügen müssen" (Dronke p. 55). Dann müfsten notwendig Athene und Apoll als die Vertreter des Zeus die weiseren, sittlich höher stehenden Gedanken im Stücke äufsern, was jedoch keineswegs der Fall ist. Ebenso müssen wir leugnen, dafs in den Eumeniden „ein vernünftiger Abschlufs im sittlichen Leben der Menschheit zur Anschauung kommt, und zwar nicht durch freien Entschlufs und als bewufste That eines unheilbar leidenden Geschlechts, welches zur Spitze des Frevels vorgerückt war, sondern als aufserordentliche Gunst durch einen Vertrag göttlicher Mächte, welche zum Heil der Gesellschaft vermittelnd in die dämonische Gewalt des Naturrechts eingreifen und seiner erbarmungslos strafenden Hand ein Ziel gebieten, wo Menschen unvermögend sind, die durch den rohen Trieb der Blutrache fortwuchernde Schuld zu tilgen" (Bernhardy II 2, 288). Es ist ja zweifellos richtig, dafs die Einsetzung eines staatlichen Gerichtshofes zur Aburteilung von Blutvergehen einen vernünftigen Abschlufs (einer gewissen Epoche) im sittlichen Leben der Menschheit darstellt, aber zur Anschauung hätte Äschylus diesen Gedanken nur dann gebracht, wenn er ihn ausdrücklich hervorgehoben hätte oder der Zusammenhang des Stückes die Einsetzung des Areopags gar nicht anders auffassen liefse. Beides ist nicht der Fall. Athene spricht ja ausführlich über die Bedeutung ihrer Stiftung; dafs sie einen vernünftigen Abschlufs im sittlichen Leben der Menschheit damit herbeiführen wolle, sagt sie nicht, ebensowenig, dafs sie damit vermittelnd in die dämonische Gewalt des Naturrechts eingreifen wolle, wie auch andererseits an keiner Stelle des Stückes darauf hingewiesen wird, dafs die Menschen unvermögend sind, die durch den rohen Trieb der Blutrache fortwuchernde Schuld zu tilgen. Wohl aber wird ganz ausdrücklich gesagt, dafs der Gerichtshof ad hoc eingesetzt wird zur Aburteilung des schwierigen

Falles, und wenn hinzugefügt wird, dafs die Stiftung für alle Zeiten gegeben wird, so wissen wir ja aus dem mehrfach gebrauchten Wort *βουλευτήριον* und dem ganzen Gedankengange in der Rede der Göttin, dafs Äschylus den Areopag nicht nur als Gerichtshof, sondern auch als politischen Rat vor Augen hatte, und ebenso dafs es sich in dem ganzen Streit zur Zeit der Aufführung um eine Schmälerung der politischen Rechte des Areopags handelte, keineswegs aber um eine Aufhebung einer staatlichen Gerichtsbarkeit über Blutvergehen und Wiedereinführung des früheren Zustandes der dem Einzelnen obliegenden Pflicht der Blutrache. Wenn Äschylus also die Göttin sagen liefs, dafs sie für alle Zeiten den Areopag stifte, so wollte er dieser Institution eine religiöse Weihe geben, nicht aber einen vernünftigen Abschlufs im sittlichen Leben der Menschheit zur Anschauung bringen.

Dafs nun unter der Vielheit der Stoffe die Einheit der Handlung leiden mufste, liegt auf der Hand; wir brauchen in dieser Beziehung nur daran zu erinnern, dafs Orest über der Gründung des Eumeniden-Kultus geradezu vergessen wird. Aber wir werden dem Dichter die gröfste Bewunderung dafür nicht versagen, dafs er die verschiedenen Stoffe trotzdem so geschickt mit einander verschmolzen hat, dafs sich der eine ganz natürlich an den anderen anschliefst und keine der scheinbar so heterogenen Tendenzen nur äufserlich hinzugefügt wird. Das ist eine ganz besonders grofse dichterische That. Dafs dabei der religiöse Zweck am Schlufs am stärksten hervortritt, bot dem Dichter den grofsen Vorteil, dafs er damit dem Wesen der dramatischen Festspiele als einer religiösen Feier Rechnung trug und für die gesamte Trilogie einen weihevollen Abschlufs fand, der nach der disharmonischen Stimmung, welche nicht wenige Phasen der vorgeführten Handlung erzeugt hatten, friedlich und harmonisch ausklang.

Ist so die äufsere Technik im Aufbau der Eumeniden angesichts der schwierigen Aufgabe, die verschiedenen Tendenzen zu vereinigen, eine sehr geschickte, die uns die grofse Befähigung des Äschylus als Dramatiker wieder beweist, so werden wir nicht minder sein Verständnis für das Bühnenmäfsige und dramatisch Wirksame in diesem Stück bewundernd anerkennen. Die Schilderung des Anblicks im Inneren des Tempels, welche die Pythia entwirft, die Erscheinung Apolls und des Schattens der Klytämnestra, das erste Auftreten der grausigen, unholden Fluch-

göttinnen nach ihrem Erwachen, das Aufspüren des flüchtigen Orest durch die Erinyen, der Vortrag des Bannliedes, die Voruntersuchung durch Athene, die feierliche Stiftung des Areopags vor versammeltem Volke, das Verhör und die Plaidoyers in der Hauptverhandlung, die Abstimmung, der feierliche Auszug am Schlufs, das sind so zahlreiche Momente interessanter und fesselnder, zum Teil packender und erschütternder Art, dafs in dieser Beziehung selbst der Agamemnon zurücktritt. Dagegen ist die eigentlich tragische Wirkung nur auf wenige Scenen beschränkt; der Hauptstoff, die Freisprechung des Orest, hat an und für sich nichts Tragisches, wohl aber konnten die Verwickelungen, deren Lösung sie brachte, eminent tragisch gestaltet werden. Dem ist aber Äschylus möglichst aus dem Wege gegangen; denn er hat zu der Betonung der einfachen Thatsache, dafs Orest im Auftrage des Gottes die furchtbare That begangen, nichts hinzugefügt, was uns denselben als eine besonders tragische Persönlichkeit erscheinen liefse, da ihm das Bewufstsein seines unerhörten Verbrechens fehlt und wir ihn nicht einmal innerlich leiden sehen. Deshalb bringen wir ihm kein dauerndes, tiefes Mitleid entgegen, ohne welches es keine tragische Stimmung giebt. So ist denn von all den Scenen, in denen Orest auftritt, nur die einzige von wirklich tragischer Wirkung, wo er das Bild der Pallas umschlungen hält, und der Chor der Erinyen ihn aufgespürt hat und seine grausig erschütternden Drohungen ausstöfst. Aufser dieser Scene dürfte nur noch diejenige in Frage kommen, wo der ruhelos umherirrende Schatten der Klytämnestra die schlafenden Erinyen zur Verfolgung des eigenen Sohnes aufruft.

Wenn wir daher die Eumeniden für sich allein beurteilen, so würden wir sie weniger als Tragödie in unserem Sinne bezeichnen, als vielmehr als ernstes Schauspiel. Doch müssen wir in Betracht ziehen, dafs Äschylus die Eumeniden nicht sowohl als selbständiges Stück, sondern als Schlufsstück der ganzen Trilogie, als letzten Akt der Tragödie der Orestie gearbeitet hat, und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet fallen sie, auch wenn die tragischen Saiten etwas weniger stark erklingen, nicht aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Wohl aber mufsten wir erwarten, dafs der Dichter, wenn er die Eumeniden als das harmonisch abschliefsende Ende seiner Trilogie angesehen wissen wollte, diese Harmonie nach dem klaffenden Rifs, den die ersten Stücke

gezeigt hätten, in ernst würdiger, bedeutsamer, innerlich befriedigender Weise herstellen würde, nicht aber rein äufserlich durch die Freisprechung vor einem Gericht unter der oberflächlichsten Motivierung. Aus diesem Grunde können die Eumeniden künstlerisch nicht befriedigen, obgleich sie zahlreichere theatralisch wirksame Scenen enthalten, als alle anderen äschyleischen Stücke. Dieses Urteil kann auch die wunderbare Schönheit und Bedeutsamkeit der drei grofsen Chorlieder, die so tief ernste und markige sittliche Mahnungen enthalten, nicht ändern. Der religiöse Lyriker Äschylus hat auch in den Eumeniden herrlich Grofses geleistet, der Dramatiker Äschylus ist trotz aller glänzenden Technik und theatralischen Effekte hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben.

Über die scenischen Verhältnisse ist nur einiges wenige nachzutragen. Da die Scenerie im ersten Teile des Stückes die Front des Apollotempels zu Delphi, im zweiten die des Athenetempels zu Athen aufwies, so konnte sich der Scenenwechsel mit der gröfsten Leichtigkeit vollziehen, da die Hauptdekoration, die Tempelfront, dieselbe blieb. Das Bild der Göttin war ein Setzstück, die Stadt Athen wie der Areopag konnten bequem durch die Periakten angedeutet werden, wobei wir bemerken, dafs wir hier zum ersten Mal durch die Dramen des Äschylus mit einer gewissen Notwendigkeit auf die Existenz der Periakten, deren Erfindung sogar dem Äschylus zugeschrieben wird, geführt werden (cf. Oehmichen, Bühnenwesen p. 241 u. 245). Sonst waren nur noch Sitze für die Areopagiten notwendig (v. 711). Was das Erscheinen des Schattens der Klytämnestra betrifft, so giebt uns über die Art desselben der Text gar nichts an die Hand. Der Schatten kommt und verschwindet wieder, über das Wie können wir nichts sagen. Möglich, dafs ihn Äschylus durch die Versenkungsvorrichtung hat herauf- und hinabsteigen lassen, möglich auch, dafs er ihn den Weg durch einen der seitlichen Eingänge hat nehmen lassen. Keinesfalls können wir hieraus etwas über die Beschaffenheit der äschyleischen Bühne entnehmen. Auch über das Auftreten der Athene erfahren wir durch den Dichter nichts. Denn wenn er uns auch angiebt, in welcher Weise sie auf den Hilferuf des Orest den Weg vom Skamander her zurückgelegt hat, so folgt daraus noch gar nicht, dafs der Dichter sie in derselben Weise hat im Theater auftreten lassen. Daher ist die Mühe der Erklärer, aus v. 406—408 für diese

Frage etwas erweisen zu wollen, von vornherein verloren. Die Annahme gar, dafs sie auf einem mit Rossen bespannten Wagen auf die Bühne gekommen sei, beruht auf falschem Verständnis von v. 408. Es läge nahe, daran zu denken, dafs die Göttin in der Höhe auf dem *θεολογεῖον* sichtbar würde, doch bemerkt Wecklein zu v. 400 richtig: „Da sie am Schlufs der Scene abgeht, um sich in die Stadt zu begeben, und später (v. 569) auf der gewöhnlichen Bühne auftritt (vgl. v. 738), so mufs man annehmen, dafs sie auch hier auf dem *λογεῖον*, nicht in der Höhe erscheint“. Ob sie von der Seite herkommt oder aus dem Innern ihres Tempels, mufs dahingestellt bleiben. Über Orest läfst sich als sicher bemerken, dafs er während des grofsen Bannliedes, und mit annähernder Sicherheit auch, dafs er während des nächsten Chorliedes als stumme Person auf dem Spielplatze weilt. Über die Frage des Niveaus von Bühne und Orchestra geben uns die Eumeniden keine Belehrung.

Die Orestie als Ganzes betrachtet.

Nachdem wir im Vorhergehenden Aufbau, Inhalt und Wirkung der Einzelstücke durch ausführliche Analyse der Scenen bestimmt haben, haben wir zugleich einen sicheren Boden für die Beurteilung der Gesamt-Trilogie gefunden. Es hatte sich als Inhalt eines jeden der drei Stücke die dramatische Darstellung eines Abschnittes der Heldensage ergeben, wobei der Dichter durch Vorführung leidvollen Schicksals teils durch die Handlung selbst teils durch die sie begleitenden Gesänge sein Publikum in starke seelische Erregung versetzte, bald mitleidig stimmte, bald mächtig erschütterte, bald erbaute und erhob, bald in Angst und Schrecken erschauern liefs bei der Betrachtung menschlichen Geschickes, bald wieder aussöhnte und beruhigte; dagegen hatte sich keines einer einheitlichen abstrakten Idee oder einem Grundgedanken gefügt, der das Drama in seinem ganzen Verlauf beherrschte und den der Dichter konsequent festgehalten hätte. Im Gegenteil hatten wir gesehen, wie derselbe seinen Standpunkt je nach den verschiedenen Phasen der Handlung wechselte und gelegentlich ganz neue Tendenzen einführte. Da scheint es von vornherein unwahrscheinlich, dafs die ganze Orestie von einem Grundgedanken getragen wird. Dennoch gilt das so ziemlich allgemein als selbstverständliche Voraussetzung, nur

wird die Idee selbst von den verschiedenen Erklärern sehr verschieden fixiert, ein Beweis, dafs sie sich gewifs nicht mit zwingender Notwendigkeit aufdrängt. Lassen wir einige dieser 'Grundideen' Revue passieren. Bei Klein, Geschichte des Dramas I, 260 wird die Orestie die Trilogie des unentrinnbaren Vergeltungsrechts genannt. Wie falsch das ist, sieht man auf den ersten Blick an dem Inhalt der Eumeniden, denn Orest entrinnt ja eben dem Vergeltungsrecht. Kurz vorher, p. 255, lesen wir folgendes: „Uns will es scheinen, dafs der tragisch-spekulative Grundgedanke, der die anderen Trilogien tragen mochte, und der, für uns, auf den harmonischen Einklang von Natur und Geist, Herrschergewalt und Recht hinzielt, in Äschylus' letzter Trilogie, in der Orestie, zu innerem Abschlufs kommt. Jener ungeheure Prozefs zwischen naturdämonischen und sittlichen Weltmächten, alten und neuen Götterordnungen, jener Macht- und Rechtsstreit, der zwischen griechischer, auf Apollinischer Lichtverbreitung, weises Mafs und Vernunft-bestimmte Gesetzlichkeit hinwirkender Kulturmission, und einem nächtlichen, im Naturdämonismus verstrickten Barbarentum ausgefochten ward: in der Orestie wird er als Gewissenspflichtenkampf geschlichtet; veranschaulicht als der folgenreichste, zur heilsamsten Staatspraxis gediehene Rechtsstreit zwischen den Göttergeschlechtern der alten und jüngeren Ordnung, Göttern der Urnacht und des segenlichten Tages". Hiernach sollte also der tragisch-spekulative Grundgedanke erst in den Eumeniden zu Tage treten, denn im Agamemnon und in den Choephoren ist doch gewifs von einem ungeheuren Prozefs zwischen naturdämonischen und sittlichen Weltmächten nichts zu spüren. Das wäre ja nun nicht geradezu unmöglich, wenn auch im höchsten Grade unwahrscheinlich, dafs Äschylus die beiden ersten Stücke nur als Einleitung für den Grundgedanken, der die ganze Trilogie trüge, gedichtet habe, ohne auf denselben irgendwie vorher hinzudeuten, aber davon abgesehen, welchen Widerspruch enthalten diese Worte in sich und wie widersprechen sie den Thatsachen! Derselbe Kampf soll zwischen Apollinischer Lichtverbreitung und in Naturdämonismus verstricktem Barbarentum und zugleich als Gewissenspflichtenkampf ausgefochten werden. Wie einseitig und unwahr ist die Auffassung, dafs die Erinyen die Vertreterinnen des in Naturdämonismus verstrickten Barbarentums sein sollen, während Äschylus sie uns doch als eminent sittliche Mächte

vorführt, denen er seine herrlichen, ernst-moralischen Mahnungen in den Mund legt, wie unwahr die Behauptung, dafs uns ein Gewissenspflichtenkampf vorgeführt wird, da doch Orest direkt erklärt, dafs ihm das Gewissen wegen seiner That nicht schlägt! Aufserdem bleibt bei dieser Auffassung ganz unberücksichtigt, dafs Orests That, die doch eben nur ein Ausflufs der wilden, barbarischen Blutrache ist und sich über alle anderen entgegenstehenden Schranken hinwegsetzt, als berechtigt anerkannt wird, während die Erinyen, die den Muttermörder zur Strafe ziehen wollen, unterliegen.

Wesentlich anders fafst O. Müller, Eumeniden p. 197 die Sache auf: „Die Grundidee der Trilogie besteht darin, dafs nachgewiesen wird, wie der im Menschengeschlecht eingewurzelte und eine Unthat aus der andern fortzeugende Fluch da, wo den davon Ergriffenen nur das Schicksal des Geschlechts und keine eigene Schuld bedrückt, durch das höhere Walten der rettenden Gottheit abgewandt und erlöst wird“. Hiergegen müssen wir einwenden, dafs Orest nirgends von Äschylus als vom Schicksal des Geschlechts bedrückt hingestellt wird; er wird durchaus nicht, wie Eteokles, mit magischer Gewalt durch eine unsichtbare Macht getrieben, sondern handelt nach ruhiger, kalter Erwägung, weil er es für seine Pflicht hält, dem Gebote des Gottes und dem Rufe des Vaters Folge zu leisten.

Nicolai, Griech. Litteraturgesch. I p. 172 erklärt: „Die Idee der Läuterung von Frevel durch Leid zum Heil der Gesellschaft stellt nach Mafsgabe des äschyleischen Schicksalsglaubens von den Entschliefsungen der freien göttlichen Gnade gegenüber dem finstern Walten der Naturmächte auf der Höhe tragischer Wirkung die *Ὀρέστεια* des greisen Meisters dar“. Auch hiermit ist nichts anzufangen. Bei Agamemnon und Klytämnestra ist an eine Läuterung durch Leid überhaupt doch nicht zu denken, höchstens bei Orest, und so würde diese Deutung nur auf den letzten Teil der Trilogie angewandt werden können. Aber der Dichter führt uns ja nicht vor, wie Orest durch Leid geläutert, sondern wie er nach mannigfachem Leid freigesprochen worden ist, und das ist etwas ganz anderes. Zweitens aber weifs die äschyleische Dichtung nichts von freier göttlicher Gnade, giebt vielmehr als Motiv der Freisprechung den Grund an, dafs die Göttin, weil selbst von keiner Mutter geboren, das männliche Geschlecht höher schätze als das weibliche.

Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Mollwo, Innerer Gang der Orestie p. 4: „In einem Geschlecht, das durch eigene schwere Schuld und Verbrechen sich den Zorn der Götter zugezogen hat, zeugt eine Schuld stets die andere; aus eigener Kraft kann der Mensch dem Fluche des Verbrechens nicht entgehen, er wird sogar das Opfer der von seinen Vorfahren begangenen Schuld, die auf ihn sich vererbt und an ihm gerächt wird; es bedarf daher der vermittelnden Gnade der Götter, um ihn und sein Haus von jenem Fluche zu befreien“. Nach dem Gange der Handlung im Agamemnon und namentlich dem Schlufs der Choephoren hätte man freilich meinen können, dafs den Dichter ein solcher Gedanke geleitet habe, doch die Eumeniden sprechen dagegen. Wir haben gesehen, dafs die Frage des Fluches in diesem Stück gar nicht wieder berührt wird, dafs Orest weder die Götter bittet, den Fluch des Geschlechtes von ihm zu nehmen, noch dafs nach der Freisprechung er oder irgend ein anderer äufsert, dafs der Fluch nunmehr von ihm gewichen ist. Der Grundgedanke der Trilogie konnte dies also nicht sein. In betreff der Gnade ist aber schon oben das Nötige erwähnt.

So lange es nun nicht gelingt, eine einwandfreie Grundidee aufzustellen, wird es gestattet sein, an einer solchen überhaupt zu zweifeln und die Behauptungen von Dronke a. a. O. p. 28: „Das Band, welches drei äschyleische Tragödien verband, war lediglich ein geistiges: es bestand in der Durchführung einer und derselben Idee“, sowie von O. Müller, Eumeniden p. 198: „Nur die Trilogie im Ganzen gewährt die Einheit der Idee“ für leere Worte zu halten. Hat nun Äschylus unserer Auffassung nach seiner Trilogie keine besondere Idee zu Grunde gelegt, so hat er auch keine grofsen Probleme zu lösen gesucht, ja wir haben gesehen, dafs er sehr nahe liegenden Problemen, deren Lösung man zu erwarten berechtigt war, geflissentlich aus dem Wege gegangen ist. Wenn daher Keck, Agamemnon p. 15 Vererbung des Fluches und eigene Schuld, Blutseinheit des Geschlechts und freie Individualität als das grofse Problem bezeichnet, welches Äschylus in der Orestie zu lösen versucht, als die Pole, zwischen welchen sich die Dichtung bewegt, so ist es ja ganz richtig, dafs diese Fragen gestreift werden, dafs aber Äschylus versucht habe, das in ihnen angedeutete grofse Problem zur Lösung zu bringen, leugnen wir schon deswegen, weil derselbe dann gewifs auch eine bestimmte Antwort gegeben hätte

und einen festen unverrückten Standpunkt eingenommen hätte. Finsler glaubt diesen zwar nachweisen und die Lösung, die Äschylus gegeben, aus der Dichtung eruieren zu können; er sagt p. 53: „Äschylus erscheint in der Orestie als der Verkündiger einer grofsartigen Weltanschauung; seine grofse Geistesthat besteht wesentlich in der Überwindung des Schicksalsbegriffes und der Vorstellung vom Geschlechtsfluch; wo der Mensch in der Erfüllung sittlicher Pflichten in Schuld gerät, da setzen ihm die Götter gerecht wägende Richter", aber diese Auffassung beruht, wie wir glauben nachgewiesen zu haben, auf falscher Interpretation, indem den klaren Worten des Dichters Gewalt angethan wird. Der Agamemnon spricht direkt dagegen. Schicksalsbegriff und Vorstellung vom Geschlechtsfluch sind keineswegs überwunden, sondern spielen in der Motivierung des Leids, das den König betrifft, eine grofse Rolle, und ebenso falsch ist, dafs die Götter dem Menschen, der in der Erfüllung sittlicher Pflicht in Schuld gerät, gerecht wägende Richter setzen. Agamemnon ist nach der Darstellung des Äschylus in Erfüllung sittlicher Pflicht in Schuld geraten und hat keine gerecht wägenden Richter gefunden.

Ebenso müssen wir es zurückweisen, dafs Äschylus für seinen Stoff deswegen die Form der Trilogie gewählt hat, weil diese ihm die natürliche Disposition für seinen Ideengang geliefert habe. „Eine schwere Überhebung, die eintretende Verwirrung der zu Recht bestehenden Ordnung und die sühnende Ausgleichung dieser letzteren, das sind die natürlichen Teile seiner Trilogie. So frevelt Klytämnestra durch Gattenmord, der Sohn mufs die unnatürliche That an der Mutter vollbringen, Todesangst und Gewissensqual verfolgen ihn, aber die Einsetzung eines unparteiischen Gerichtshofes schafft Ordnung und Recht für immerdar" sagt Günther p. 67. Das würde nun zur Not stimmen, wenn wir Klytämnestra, wozu wir aber keineswegs berechtigt sind, in den Mittelpunkt der ganzen Trilogie stellen. Aber auch da ist der zweite Punkt schon im Agamemnon genau so behandelt, wie in den Choephoren, denn den Gattenmord werden wir doch wohl auch für eine Verwirrung der zu Recht bestehenden Ordnung halten. Nicht besser steht es mit der von Minckwitz, Übersetzung des Äschylus p. 15 aufgestellten Disposition: „Schuld, Strafe, Sühne". Diese Disposition würde allenfalls passen, wenn wir einerseits Agamemnon und die

Choephoren, andererseits die Choephoren und die Eumeniden als ein Ganzes auffassen.

Warum bearbeitete nun Äschylus den Stoff der Orestie trilogisch? Einfach, weil er so umfassend war, dafs er den Raum einer einzelnen Tragödie weit überschritt und sich bequem in drei Teile zerlegen liefs, die bei aller innigen Verknüpfung des Zusammenhanges doch eine gewisse Selbständigkeit gestatteten. Aber Äschylus hätte voraussichtlich keinen so umfassenden Stoff gewählt, wenn nicht der Brauch, an einem und demselben Tage mit drei Tragödien in die Schranken zu treten, es sehr nahe gelegt hätte, eine zusammenhängende Handlung vorzuführen. Der Vorzug einer einheitlichen Fabeltrilogie liegt klar zu Tage. Die ganze Leistung des Dichters bekam durch den zusammenhängenden Stoff einen einheitlichen Charakter, das Interesse des Publikums blieb auf ein und dasselbe Stoffgebiet konzentriert, gelegentlich konnte wohl auch ein einheitlicher Grundgedanke das Ganze beherrschen. So ist es nicht unwahrscheinlich, wenn auch keineswegs sicher, da wir von den Tragödien Laios und Ödipus nichts wissen, dafs Äschylus in der Ödipodie eine Trilogie des Geschlechtsfluchs geschrieben hat. In der Orestie haben wir nun die Darstellung der leidvollen Schicksale im Hause des Agamemnon, die unbeschadet des Zusammenhanges leicht ihrem Stoff nach in drei selbständige Handlungen zu zerlegen waren: in den Mord Agamemnons durch Klytämnestra, die Ermordung dieser durch Orest und die Verfolgung des letzteren durch die Erinyen und seine endliche Freisprechung, wodurch zugleich eine gewisse Versöhnung am Schlufs eintrat. Durch diese leidvollen Schicksale in dem Rahmen eines Kunstwerks auf seine Zuschauer tragisch zu wirken, war der Hauptzweck der Orestie, dem sich dann, wie wir sahen, in den Eumeniden noch Nebenzwecke zugesellten, nicht aber konzentrierte sich sein Zweck, wie A. W. Schlegel, Vorlesungen I, 103 behauptet, darauf, zu zeigen, wie aus einem ungeheuren Kreislauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Bot so die einheitliche Trilogie den Vorteil, einen umfangreicheren Stoff, der die Schicksale mehrerer Generationen desselben Geschlechts umfassen konnte, zur Darstellung zu bringen, so konnte diese Art der Behandlung doch auch Veranlassung dazu werden, dafs der Stoff, um volle drei Stücke auszufüllen,

künstlich gedehnt werden mufste, dafs der Dichter zu Episoden seine Zuflucht nahm, wie im Agamemnon, oder Nebenhandlungen einfügte, die nicht notwendig aus der Haupthandlung erwuchsen wie in den Eumeniden, oder dafs die Handlung schleppte und nicht recht von der Stelle kam wie in den Choephoren, oder dafs gewisse Leitmotive, wie die Opferung der Iphigenie, nicht durch die ganze Trilogie festgehalten wurden, kurzum, dafs die Handlung an Einheit, Straffheit und Geschlossenheit einbüfste.

So finden wir die Vorzüge wie die Nachteile trilogischer Komposition in der erhaltenen Trilogie des Äschylus vor.

Setzt sich nun die Gesamtwirkung der Orestie lediglich aus den oben entwickelten Wirkungen der einzelnen Tragödien zusammen? Nein; sie bilden ein Ganzes, wollen als solches aufgefafst werden und wirken demgemäfs auch als Ganzes. Vor allem wird die tragische Wirkung dadurch bedeutend verstärkt, dafs wir eine eng zusammenhängende Kette von leidvollen Handlungen und Schicksalen dargestellt sehen, die ein Haus in all seinen Gliedern erfassen und ruhelos ein Übel aus dem anderen erzeugen. Andererseits haftet die harmonische Stimmung, die den Zuschauer durch den vom Dichter beliebten Schlufs der Eumeniden ergreift, keineswegs nur am Schlufsstück, sondern überträgt sich naturgemäfs auf die ganze Handlung, die dadurch zu einem versöhnlichen Abschlufs gebracht wird. Freilich werden wir hier scheiden müssen zwischen der Wirkung, welche die Athener bei der Aufführung empfanden und der Wirkung, die wir jetzt bei der Betrachtung des Kunstwerkes haben. Neben all dem theatralischen Glanz, den die Orestie als Ganzes entfaltete, neben all der Weihe, die die ernsten Chorgesänge verbreiteten, neben all der tragischen Wirkung, welche die Handlung erzielte, sahen sie aus dem Wirrwarr der vorgeführten Greuel segensreiche Institutionen erstehen und mochten durch dieses Interesse über die mangelnde Innerlichkeit und Oberflächlichkeit der Lösung hinweggetäuscht werden. Für uns existiert jenes spezifisch athenische Interesse nicht, wir empfinden die klaffende Lücke ganz, darum fassen wir am Schlufs unser Urteil über die Orestie dahin zusammen, dafs sie lange nicht in dem Mafse ein *κτῆμα εἰς ἀεί* ist wie die Sieben gegen Theben oder der gefesselte Prometheus oder der Agamemnon.

Schlufswort.

Aus den entwickelten Einzelzügen setzt sich uns folgendes Gesamtbild der dramatischen Thätigkeit unseres Dichters zusammen.

Die äufseren Mittel, über die Äschylus für die Darstellung verfügte, waren unbedeutend. In den Persern und den Schutzflehenden verwandte er nur zwei Schauspieler, im Prometheus (p. 51), den Sieben (p. 43), dem Agamemnon und den Eumeniden drei, in den Choephoren in einer Scene wahrscheinlich vier (p. 217). Dafs die kleine Zahl gewisse Unbehilflichkeiten im Gefolge hatte, z. B. dafs gelegentlich eine Person später auftritt, als es die korrekte Führung der Handlung verlangte (p. 122), oder dafs ihre vorzeitige Entfernung notwendig wurde (p. 100), ist leicht einzusehen. Dieser Mangel wurde aber von Äschylus zum Teil ausgeglichen durch die Vielseïtigkeit der Verwendung des Chors, welcher in zwei Stücken der Träger der Haupthandlung ist, in einem, den Choephoren, direkt den Gang der Handlung bestimmt (p. 201), in einem anderen, dem Agamemnon, sich anschickt, thatkräftig einzugreifen (p. 172 u. 176), während im Prometheus und in den Persern wenigstens insofern der Chorführer die Rolle eines Schauspielers vorübergehend übernimmt, als er die dialogische Form ermöglicht (p. 55 u. 90). Aufserdem machte Äschylus reichlichen Gebrauch von Statisten, so dafs er in der Lage war, bewegte Volksscenen, Aufzüge u. dgl. vorzuführen. Auch ein Nebenchor stand ihm einmal zur Verfügung.

Bezüglich des scenischen Apparates beweisen seine erhaltenen Stücke, dafs er Setzstücke zum Teil bedeutenden Umfangs (p. 46, 78, 103, 126, 137, 214, 226) verwendet hat, ferner die Flugmaschine (p. 79), die Versenkungsvorrichtung (p. 80), die Donnermaschine (ibid.); wohl auch das *θεολογεῖον* (p. 220) und aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Periakten (p. 264) sind

von ihm benützt worden. Dagegen läfst sich das Ekkyklem nicht nachweisen (p. 173, 216, 220). Auf den Abschlufs des Sprechplatzes durch eine Bühnenhinterwand und den Gebrauch von Seitenkulissen führen die Sieben (p. 47) wie die Schutzflehenden (p. 127), auf ein überdachtes Bühnengebäude der Prometheus (p. 79) und der Agamemnon (p. 133). Die Wilamowitzsche Theorie von der Estrade inmitten der ringsum sitzenden Zuschauer findet ihre Widerlegung durch allgemeine Erwägungen (p. 24 f.) und durch die scenischen Andeutungen des Dichters (p. 46, 78 f., 104, 113). Dekoration der Hinterwand, so dafs die Front eines Palastes resp. Tempels mit Thüren dargestellt war, weist die Orestie auf, nicht absolut ausgeschlossen, wenn auch nicht wahrscheinlich, ist eine Gebäudefront in den Persern (p. 105), während die anderen Stücke für diese Frage keine Ausbeute geben. Ob die Bühne des Äschylus erhöht gewesen oder ob von den Schauspielern auf gleichem Niveau mit dem Chor agiert worden ist, so dafs das λογεῖον nur der der Dekoration zunächst gelegene Teil der Orchestra gewesen wäre, läfst sich aus den Sieben, den Persern und der Orestie nicht entscheiden (p. 47, 107, 182, 216, 265), dagegen weisen der Prometheus (p. 80) und vor allem die Schutzflehenden (p. 112 ff. u. 119) die Höpken-Dörpfeldsche Hypothese zurück. Die Vorgänge auf der Bühne verlangen keine bedeutende Tiefe derselben; in dieser Hinsicht würde die in Epidauros ermittelte Tiefe von 2,41 m, welche bei Hinzurechnung der Hyposkenionswand sich auf 3 m schätzen läfst, genügen. Das einzige Mal, wo bei Äschylus ein Wagen in einem Stücke wirklich nachgewiesen ist, im Agamemnon, ist anzunehmen, dafs er zur Orchestra hereingefahren kommt (p. 182). Vgl. p. 106 u. 121. Gröfsere Volksmengen konnten bei der bedeutenden Breite der griechischen Bühne auch bei geringer Tiefe untergebracht werden; im übrigen zwingt nichts, die Verhältnisse des Theaters zu Epidauros auf Athen zu übertragen. Scenenwechsel war zu Äschylus' Zeit offenbar mit grofsen technischen Schwierigkeiten verbunden, darum vermeidet er ihn, auch wo er aus sachlichen Gründen erwünscht wäre, und zieht die Bestandteile der einzelnen Scenen zu einer Gesamtscenerie zusammen (p. 105, 214, 237). Nur einmal wird die Scene nachweislich geändert, in den Eumeniden, wo der Wechsel auf die allereinfachste Art hergestellt werden konnte (p. 264).

Aber selbst diese geringen äufseren Mittel, mit denen

Äschylus seine Dramen zur Aufführung gebracht hat, waren zum grofsen Teil Geschenke seiner Erfindungsgabe. Sogar die Einführung des zweiten Schauspielers wird ihm zugesprochen, und es liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit dieser Überlieferung zu zweifeln. Das war eine bahnbrechende That; sie ermöglichte auch für solche Stücke, in denen der Chor nicht die eigentlich handelnde Person war, überhaupt erst wechselvolles Spiel und Gegenspiel der Parteien, es wurde der dramatischen Behandlung eine unendliche Zahl neuer Stoffe erschlossen, Äschylus wurde dadurch der eigentliche Schöpfer des griechischen Dramas und wies den Weg zu seiner Vollendung. Dafs er nicht gleich von allem Anfang an den denkbar ausgiebigsten Gebrauch von seiner Schöpfung machte, ist selbstverständlich. Es ist daher naturgemäfs, dafs das äschyleische Drama die Spuren seiner Entstehung aus dem lyrisch-epischen Festspiele noch an sich trägt, und dafs der zweite Schauspieler zunächst mehr der reicheren Gestaltung der Handlung, als der dramatisch-bewegten Vorführung des Ringens der feindlichen Parteien dient. Daher überwiegt in den Sieben und den Persern noch das epische Element das dramatische, in den Schutzflehenden und im Prometheus kommt das Gegenspiel schon in mehreren Scenen zu seinem Recht, in der Orestie dringt es siegreich durch und gelangt in den Eumeniden auf den Höhepunkt; aus dem episch-lyrischen Festspiel ist das dramatisch-lyrische geworden. Aber beide Faktoren durchdringen sich noch nicht, sie gehen noch selbständig nebeneinander her; die Handlung wirkt durch sich selbst, durch die in ihr liegende Gröfse und Wucht, der innere Kampf der handelnden Personen, ihre Gefühle und Stimmungen bleiben von den dialogischen Partien meist fern, sie finden in den Chorgesängen, abgesehen von einer Stelle im Agamemnon (p. 143 ff.), nur dann Ausdruck, wenn der Chor selbst Träger der Haupthandlung ist, sonst geben diese Lieder die Stimmungen wieder, in welche die vorgeführte Handlung die derselben nahestehenden Personen, welche den Chor bilden, oder den Zuschauer versetzt.

Da nun das Drama sich noch in den Anfängen seiner Entwickelung befindet, so ist es nicht zu verwundern, dafs sich manche technische Schwächen bei Äschylus finden. So fehlt er mehrfach dagegen, dafs das Auf- und Abtreten der Personen durch den Gang der Handlung aus dieser selbst motiviert werden soll. Er läfst sie auftreten, wenn er sie braucht, begründet ihr

Erscheinen gelegentlich gar nicht (p. 155 u. 177), gelegentlich ungeschickt (p. 122), welch letzteres auch von ihrem Fortgehen gilt (p. 44), er läfst sie manchmal ungebührlich lange stumm auf der Bühne stehen (p. 112 u. 215) und motiviert auch einmal das Hinabsteigen des Chors in die Orchestra falsch (p. 114). Zuweilen sind die gesprochenen Worte nicht bedingt durch die korrekte Weiterführung der Handlung, sondern durch die Rücksichtnahme aufs Publikum (p. 90 u. 111). Nicht immer schreitet die Handlung so fort, wie es nach dem Vorausgehenden erwartet werden mufs (p. 99 u. 195). Andere Schwächen sind p. 64, 187, 217, 233, 243 erwähnt.

Doch diese Mängel können das Verdienst des Äschylus als Dramatiker nicht ernstlich schmälern. Vor allem war er aufserordentlich glücklich in der Wahl seiner Stoffe. Die leidvollen Schicksale, die er behandelt, sind sämtlich grofs und bedeutsam, fesselnd und packend, und vorzüglich geeignet, das Herz der Zuschauer mitleidig zu stimmen und zu erschüttern. Das gilt in gleicher Weise von dem Brudermord resp. dem Walten des Geschlechtsfluches im Labdakidenhause, wie von der Strafe des Dulders Prometheus, von dem Leid des Herrscherhauses und des Volkes der Perser wie von den leidvollen Schicksalen der Danaiden, von dem trauervollen Los des Agamemnon wie dem Muttermord und der Verfolgung des Orest. Wenn einige der erhaltenen Tragödien, wie die Hiketides und die Eumeniden, in einzelnen der beregten Punkte zurückstehen, so ist in Betracht zu ziehen, dafs sie nur Teile einer gröfseren Handlung zur Darstellung bringen. Dazu kommt eine rühmenswerte Vielseitigkeit; die Stoffe sind nicht nur der Heroenwelt, sondern auch dem Götterleben und der Geschichte entnommen. Zuweilen sind sie so umfangreich, dafs sie sich nicht in den Rahmen einer einzigen Tragödie fügen; namentlich wenn das Leid sich durch mehrere Generationen desselben Geschlechts hindurchzieht, oder wenn die Handlung sich ungezwungen in drei Teilhandlungen von relativer Selbständigkeit zerlegen läfst, wählt Äschylus die Form der einheitlichen Trilogie, auf welche ihn die Sitte, mit drei Tragödien in die Schranken zu treten, hinwies (p. 29 u. 270). Dafs andere Rücksichten für die Wahl der trilogischen Kompositionsweise mafsgebend gewesen seien, wie z. B. weil sie die Einheit der Idee, die befriedigende Anschauung des Weltganges gewähre, dafür bieten seine Tragödien keine Handhabe.

Im äufseren Bau des Dramas wahrt sich Aschylus, feind jedem Schema, je nach der Art des Stoffes eine verständige Freiheit. Daher ist die Zahl der Akte und ebenso die Zahl der Scenen innerhalb des Aktes verschieden grofs, das Stück wird bald durch die handelnden Personen und hier wieder teils von den Hauptpersonen teils durch Nebenpersonen, bald durch Gesänge des Chors eröffnet; diese selbst nehmen den allerverschiedensten Raum ein, bald überwiegen sie derart, dafs die dialogischen Partien zeitweise nur eine kurze Verbindung zwischen ihnen herstellen, wie in den Schutzflehenden, teils treten sie derart zurück, dafs sie nur kurze Ruhepunkte im Dialog darstellen, wie im Prometheus, teils verhelfen sie dem lyrischen Element als einem gleichberechtigten Faktor zu seinem Recht und wahren den religiösen Charakter des Festspiels.

Eine vollendete Meisterschaft zeigt Äschylus in den Expositionen seiner Stücke. Diese führen uns stets in knapper aber völlig ausreichender Weise in die Situation, wie sie bei Beginn des Stückes vorliegt, ein, geben die Voraussetzungen der vorzuführenden Handlung, die Hauptcharakterzüge der Helden, soweit sie zur Beurteilung der folgenden That zu wissen nötig sind, ebenso die Grundstimmung, die das Stück beherrscht, und das Ziel (p. 225), dem dasselbe zusteuert. Am vollkommensten sind die Expositionen im Prometheus (p. 48) und im Agamemnon (p. 149); nur ein einziges Mal, in den Eumeniden, treten im Verlauf der Handlung Nebenziele hervor, die in der Exposition noch keine Andeutung gefunden (p. 260). Besonderen Wert hat Äschylus darauf gelegt, gleichsam mit den ersten Accorden den tragischen Grundton anzuschlagen und den Zuschauer in eine düstere, unheilahnende, gewitterschwüle Stimmung zu versetzen. Namentlich tritt dies in den Sieben (p. 33), den Persern (p. 86), dem Agamemnon (p. 134), und den Choephoren (p. 185) hervor.

Was nun den Entschlufs zur entscheidenden That betrifft, so sehen wir denselben bei Äschylus noch nicht in der Brust der Helden allmählich in heftigem Seelenkampfe reifen. Der Prometheus und die Perser fallen für diese Frage von vornherein aus, da in ihnen die Handlung, welche das Leid hervorruft, aufserhalb des Stückes liegt, die Helden selbst lediglich passiv sind. Gewaltige, furchtbar erschütternde Thaten kommen vielmehr nur in den Sieben, dem Agamemnon und den Choephoren

seitens der handelnden Personen zur Ausführung. Aber auch hier sehen wir kein Ringen, keinen inneren Kampf. Eteokles wird durch die Macht der Verhältnisse und die unwiderstehliche Gewalt, die der Fluch des Vaters auf ihn ausübt, zum Kampf mit dem Bruder getrieben (p. 35), Klytämnestra ist von Beginn des Stückes zum Morde des Gatten entschlossen (p. 179), auch Orest ist mit dem Entschlufs fertig, sobald er die Bühne betritt (p. 183, 189, 193). Einen Versuch nach dieser Richtung bieten allein die Schutzflehenden (p. 111 f.), doch ist die That selbst, zu der sich der König ermannt, zu unbedeutend, als dafs sie eine starke Wirkung ausüben könnte (p. 115). Dieses Hervordrängen der äufseren Handlung, die noch wesentlich durch sich selbst wirkt, hat einen Mangel an Innerlichkeit zur Folge, der sich auch sonst vielfach fühlbar macht. Auch bei Elektra geht der Dichter der Schilderung des grofsartigen Konflikts, der sich ihm darbot, aus dem Wege (p. 185 u. 197), und bei Orest vermissen wir sogar bei der Ausführung der furchtbaren That einen schweren Seelenkampf (p. 204 u. 210 f.). Rein äufserlich ist ferner die Sühnung des Orest in den Eumeniden (p. 227, 231, 254), er empfindet keine Reue (p. 242), und nach erfolgter Freisprechung giebt er nicht dem Gefühl innerer Befreiung Ausdruck (p. 253). Auch die Erinyen lassen sich durch äufserliche Gesichtspunkte zur Ablegung ihres Grolles bewegen (p. 259). Doch fehlt dem Äschylus keineswegs die Gabe, die inneren Vorgänge des Herzens ergreifend zu schildern; das zeigt er in dem grofsen Chorgesang im Anfang des Agamemnon (p. 143 ff.), das zeigt er bei Klytämnestra, als sie dem Sohne gegenübersteht (p. 211), das zeigt er ebenso bei Orest in den Choephoren, als ihn die Furien packen (p. 207 u. 212). Aber er hat in der Schilderung des Seelenlebens noch nicht die Aufgabe des Dramatikers erkannt.

Liefs so Äschylus in der Hauptsache die objektive Handlung wirken, und nahm diese bei dem geringen Umfang, welcher in manchen Stücken dem Gegenspiel und der Verwickelung eingeräumt wurde, einen gradlinigen Verlauf, so ist es leicht erklärlich, dafs sich öfter die Notwendigkeit künstlicher Dehnung einstellte. In der That finden wir manches Beiwerk (p. 54, 149, 155 f.), manche Wiederholung (p. 55, 176), manche entbehrliche Scene (p. 34, 196), manche Episode (p. 56, 95, 172). Naturgemäfs leidet durch Episoden die Einheit der Handlung, aber Äschylus beweist in ihnen seine hervorragende Erfindungsgabe,

er weifs sie äufserlich geschickt einzufügen und zur Erhöhung der von ihm beabsichtigten Wirkung zu benützen. Die Kassandra-Episode ist eine seiner gröfsten dichterischen Leistungen. Dieselbe Befähigung zeigt der Dichter, wo er, wie in den Eumeniden, drei Handlungen zu einem Ganzen vereinigt; die Einsetzung des Areopags und die Stiftung des Eumeniden-Kultus schmelzen aufs natürlichste und ungezwungenste mit der Haupthandlung, dem Gericht über Orest, zusammen (p. 242, 262).

Um den Zuschauer zu fesseln und in Spannung zu erhalten wendet Äschylus oft eine wohlüberlegte und durchgeführte Steigerung an. Eine solche haben wir in den Persern durch das ganze Stück angetroffen, in den Schutzflehenden in der Einwirkung derselben auf den König (p. 111 f.), in den Choephoren in dem Wechselgesang zwischen dem Chor und den Geschwistern (p. 194), in den Eumeniden finden wir die Spannung durch das lange vorbereitete Erscheinen der Furien künstlich und erfolgreich gesteigert (p. 218 u. 222). Noch weit mehr aber dient dem Dichter der Kontrast zur Erreichung besonders starker Wirkung. Ihn benützt er in der Führung der Handlung im grofsen (p. 162 f.) wie in einzelnen Scenen. Der Kontrastwirkung dient die trotzige Freude des Prometheus unmittelbar vor der Katastrophe (p. 60), in den Persern die Aufzählung der Heerführer, die Betonung der Göttlichkeit der Atossa, die übertriebene Wertschätzung des Darius (p. 85, 89, 100), in den Schutzflehenden die Ankunft der Verfolger unmittelbar nach dem Dankliede (p. 119), im Agamemnon die strahlende Schilderung des Helden (p. 154), die Heuchelei der Klytämnestra in der Scene mit dem Herold wie bei der Begrüfsung des Gatten (p. 155 u. 161), das Hinschreiten über die Teppiche (p. 163), in den Eumeniden der Anblick der Furien, der sich der Pythia nach ihrem Gebet zeigt (p. 217). Auch für die Charakterzeichnung ist dieser Gesichtspunkt mafsgebend; so im Prometheus bei der Schilderung des Okeanos und der Okeaniden (p. 54 u. 56).

Geradezu bewunderungswürdig ist die Befähigung des Aschylus, den Höhepunkt einzelner Scenen wie des ganzen Dramas herauszuarbeiten; hier zeigt er eine überwältigende, ganz elementare Kraft, wie sie nur von wenigen Dichtern erreicht worden ist. Man vergegenwärtige sich in dieser Beziehung den Moment, wo Eteokles fortstürmt, um dem Bruder entgegenzutreten (p. 35), das Hereinbrechen der Katastrophe im Prometheus (p. 62), die

Verkündigung der Botschaft von dem Untergang des Perserheeres (p. 91), den wahnsinnigen Schrecken der Danaiden in der Scene mit dem Herold (p. 120), das Überschreiten der Purpurteppiche durch Agamemnon (p. 163), den Eintritt der Kassandra ins Haus (p. 167), den Moment, wo Klytämnestra und Orest einander Aug' in Auge gegenüberstehen (p. 203), das Fortstürmen des von Gewissensqualen getriebenen Orest (p. 208), sowie seine und der Eumeniden Spannung während der Abstimmung (p. 248).

Auch an äufseren theatralischen Effekten sind die Stücke des Äschylus reich. Wo sich Gelegenheit bietet, bringt er gröfsere Mengen Volks oder Krieger auf die Bühne (p. 48, 237), mit Vorliebe gestaltet er den Auszug des Chors reich und pomphaft (p. 124, 259). Hierher zu rechnen ist ferner neben anderem im Agamemnon das Erscheinen des Königs zu Wagen (p. 177), all das Wunderbare und Märchenhafte im Prometheus (p. 64), die Beschwörung des Geistes im Darius, das Auftreten des Schattens der Klytämnestra, das Erscheinen Apolls auf dem *θεολογεῖον*, falls unsere p. 220 gegebene Auffassung richtig ist, vor allem aber das der unholden, grausigen Gestalten der Furien. Theatralisch wirksam in hervorragendem Mafse ist auch die realistisch getreue Nachahmung des attischen Gerichtswesens, wie wir sie in den Eumeniden antreffen.

Dazu kommen noch kleinere feine Züge. So macht Äschylus mehrfach einen sehr geschickten Gebrauch von dem Schweigen seiner Personen, wie wir das p. 50, 91, 137, 165 hervorgehoben haben.

Trotz dieser zahlreichen Mittel, die der Dichter anwandte, seine Darstellung lebhaft und spannend zu machen, ist es ihm nicht in allen Stücken gelungen, die äufsere Handlung so reich und abwechslungsvoll zu gestalten, dafs sie vom dramatischen Gesichtspunkte aus befriedigen könnten. Die übermäfsige Zerdehnung des Stoffes, welche die Wahl der trilogischen Kompositionsweise mit sich brachte, hatte Gefahren im Gefolge, die er nicht überall glücklich zu überwinden vermochte. Namentlich tritt dies in den Sieben (p. 44) und in den Schutzflehenden (p. 125) hervor, aber auch in den Choephoren macht es sich fühlbar (p. 210).

Hinsichtlich der Charakteristik der Personen sind die erhaltenen Tragödien sehr ungleichwertig. Im allgemeinen finden wir keine reiche und feine Charakterzeichnung bis in die kleinsten

Züge hinein, so dafs wir ein vollständiges und klares Bild der Individualitäten erhielten, sondern müssen uns mit Umrissen in grofsen Zügen begnügen. Dazu kommt, dafs den Figuren bei Äschylus noch die rechte Freiheit der Bewegung fehlt, dafs ihnen noch etwas Steifes und Gezwungenes anhaftet (p. 160), sowie eine auffallende Starrheit und Einseitigkeit des Wesens (p. 221, 224). So ist denn in den Persern von einer individuellen Charakterzeichnung überhaupt keine Rede, sehr wenig auch in den Schutzflehenden, während uns in den Sieben das Bild des Eteokles und der Antigone schon schärfer umrissen entgegentritt. Ungleich höher steht die Orestie, wo das Charakterbild der Klytämnestra (p. 177 u. 200) und des Agamemnon (p. 179) bedeutend reicher, das der Kassandra und des Ägisth (ibid.) sowie das der Elektra (p. 199) entsprechend der ihnen im Stücke zuerteilten Aufgabe klar und bestimmt gezeichnet ist. Die abgerundetste Erscheinung unter den Figuren des Äschylus, die sich am vollkommensten von ihrer Umgebung abhebt, ist Prometheus. Hier war eine sorgfältige Charakterzeichnung umsomehr geboten, als ja eben die Wirkung dieser Tragödie auf der titanenhaften Gröfse des Charakters beruht. Es fehlte also dem Dichter durchaus nicht an der Gabe, zu charakterisieren, er hat nur in seinen Stücken einen sehr verschiedenen Gebrauch von ihr gemacht.

Verdient so der Dramatiker Äschylus hohes, wenn auch nicht uneingeschränktes Lob, so dürfen wir bei dem Tragiker erst recht nicht mit demselben kargen. Hier sind es zunächst die Bedeutsamkeit und die Vielseitigkeit der tragischen Motive, die in die Augen fallen. Die Furchtbarkeit eines blinden Verhängnisses oder eines Fluches, der mit unwiderstehlicher Gewalt in einem Geschlechte wütet (p. 35 f.), eine grausame, schwere Strafe, die ein edler Wohlthäter der Menschen für eben seine Wohlthaten erleiden mufs (p. 49 f.), der jähe Niedersturz eines grofsen Reiches aus Macht und Herrlichkeit (p. 102), die namenlose Angst zarter, von rohen Feinden verfolgter und zu verhafster Ehe begehrter Jungfrauen, die Ermordung eines vom hellsten Glanz umstrahlten, siegreichen Fürsten am Tage der Heimkehr durch sein eigenes Weib, die späte Bufse eines edlen Mannes für eine frühere, jahrelang zurückliegende That, die Heimsuchung für eine schwere Schuld der Väter (p. 170), das Walten eines Dämons in einem Geschlechte, der nicht zur Ruhe kommen

kann (p. 174 f. u. 209), die fatalistische Ergebung in das Schicksal, die willenlos den Menschen mit offenem Auge dem Tode entgegentreibt (p. 167), die grausige Pflicht des Sohnes, an der eigenen Mutter zum Mörder zu werden, sowie das tiefschmerzliche Los einer Mutter, die den eigenen Sohn zum Streiche gegen sich ausholen sieht (p. 211), die furchtbaren Gewissensqualen nach einer That, die in Gehorsam gegen den strengen Befehl eines Gottes ausgeführt wurde (p. 212), das sind die tragischen Motive, die Äschylus in seinen erhaltenen Tragödien verwertet hat. Sie tragen sämtlich die Eigenschaften an sich, welche in erster Linie die tragische Wirkung hervorrufen, sie sind geeignet, auf das mächtigste zu erschüttern und doch zugleich das reinste, tiefstempfundene Mitleid hervorzurufen. Schon diese Übersicht der tragischen Motive, die wir mit Sicherheit in den äschyleischen Stücken nachgewiesen zu haben glauben, zeigt, wie der Wahrheit direkt ins Gesicht geschlagen wird, wenn behauptet wird, dafs bei Äschylus stets nur der eigene Frevel das Leid der Helden bedingt, dafs adäquate Sühne für adäquate Schuld eingefordert wird, noch mehr aber die Art der Ausführung in den einzelnen Tragödien (s. p. 39, 43, 52 f., 62, 63, 86 ff., 102, 132, 168 ff., 181, 209, 258). Aus eigener Schuld neben anderen Ursachen wird das schwere Unglück in den Persern abgeleitet (p. 98) und im Agamemnon die tragische Schuld, die Opferung der Iphigenie, zugleich nachdrücklich zur sittlichen Schuld gestempelt (p. 144), doch ist dies letztere zum Schaden der tragischen Wirkung geschehen (p. 145 u. 179 f.). Dasselbe Stück liefert noch an anderer Stelle den Beweis, wie das Bestreben, die Schuld des Helden besonders stark hervorzuheben, den Dichter zu einem argen Mifsgriff verleiten kann (p. 151 f.). Hätte Äschylus nur das durch eigene schwere Schuld herbeigeführte Leid verwertet, so hätte er sich der dankbarsten tragischen Motive selbst beraubt.

Aufs engste hängt damit zusammen die Frage nach der Freiheit des Handelns. Denn nur wo diese ganz gewahrt ist, kann die Schuld dem Helden voll angerechnet werden, und nur dann kann der leidvolle Ausgang den Eindruck einer vollkommenen Gerechtigkeit machen, welche ja von Äschylus stets erzielt werden soll. Daher gilt es so vielen Erklärern als unumstöfsliche Wahrheit, dafs bei Äschylus der Mensch in seinem freien Willen nicht beeinträchtigt ist. Seine Tragödien sprechen dagegen. Die Freiheit des Helden ist absolut bei Prometheus,

eingeschränkt bei Agamemnon (p. 145) und in noch höherem Grade bei Orest (p. 191), geradezu ausgeschlossen bei Eteokles (p. 35 f.). Und von Gerechtigkeit ist gerade da am wenigsten die Rede, wo die Freiheit am gröfsten ist, im Prometheus, weil hier nach der Darstellung des Dichters kein Frevel, sondern edles Thun zu Grunde liegt (p. 63).

Die Stoffe und die tragischen Motive, die in ihnen zur Behandlung kommen, sind so bedeutsam, dafs auch bei der kunstlosesten Darstellung und der schlichtesten Führung der Handlung ein empfängliches Gemüt mächtig erregt werden mufste. Selbstredend kamen die oben berührten Vorzüge des Dramatikers, namentlich seine Fähigkeit zu steigern, den Kontrast zu verwerten und den Höhepunkt herauszuarbeiten, der tragischen Wirkung zu gute. Mehr aber noch das ungemein feine Gefühl für das, was die tragische Stimmung hervorruft. So wird das Ahnungsvolle und Mystische, das in Träumen, Orakeln und Geistererscheinungen liegt, oft und geschickt von Äschylus diesem Zwecke dienstbar gemacht. Ferner ist das Leid in allen Stücken, mit Ausnahme der Hiketides, in denen die spezifisch tragische Wirkung fehlt (p. 126), so grofs und so stark, dafs der Zuschauer notwendigerweise gewaltig erregt, im Innersten ergriffen und erschüttert wird. Wohl werden gelegentlich die Farben zu stark aufgetragen, nicht überall wird das Krasse, Abstofsende, ja Anwidernde vermieden (p. 173, 175, 198, 204), doch zeigt sich dies nur vorübergehend und in einzelnen Wendungen, im allgemeinen hat Äschylus den gröfsten Wert darauf gelegt, zugleich die Stimmung eines edlen Mitleids, ja der Rührung und Wehmut zu erzeugen. Teils tritt dieses Gefühl mehr getrennt in gesonderten Abschnitten der Stücke hervor und mildert dadurch den Ton des Ganzen (p. 143, 165, 187, 201), teils durchdringt es sich mit dem Gefühl grausiger Erschütterung und ermöglicht dadurch die tragische Stimmung in ihrer reinsten Gestalt. Die gröfste Vollkommenheit derselben erreicht Äschylus in den Sieben, da, wo er den Eteokles zum Kampf mit dem Bruder hinausstürmen läfst (p. 35), im Prometheus in der Gesamtwirkung (p. 63), in den Persern, als Atossa die Unglücksbotschaft erhält (p. 91), im Agamemnon beim Eintritt des Königs ins Haus (p. 163) sowie in der Kassandra-Scene (p. 167), in den Choephoren in der Rückwirkung der That auf das Gemüt des Helden (p. 208).

Diese Vollkommenheit der tragischen Stimmung hätte Äschylus nicht erzielen können, wenn er nicht erkannt hätte, dafs Sympathie mit dem Helden eine unerläfsliche Bedingung für dieselbe ist, und dementsprechend sich bemüht hätte, dieses Gefühl zu erzeugen. Dieses Bemühen zeigt sich in der Schilderung des Eteokles (p. 33 u. 45), in noch höherem Mafse bei Prometheus (p. 49 u. 54), und vor allem auch im Agamemnon (p. 134, 154, 160f., 174). Hier war es um so nötiger, den Helden sympathisch zu zeichnen, als der Dichter gerade in diesem Stücke das Leid, das ihn befällt, in inneren Zusammenhang mit einer schweren sündigen That aus früherer Zeit brachte und eine sittliche Schuld konstruierte; hätte er nur diese wirken lassen und ihr nicht durch eine Menge edler Züge ein Gegengewicht gegeben, so hätte schliefslich nur das prosaische Gefühl der gerechten Abrechnung sich Bahn gebrochen, welches mit der tragischen Stimmung als solcher nichts zu thun hat.

Auch sonst weifs Äschylus geschickt eine Milderung des Allzuherben herbeizuführen; so im Prometheus durch die Aussicht, dafs das Leid nicht ewig dauern wird (p. 49), so in den Persern durch die Nachricht, dafs Xerxes lebt (p. 92). Vor allem aber gehört hierher die Kompensation des Schmerzgefühls, die in allen Stücken geboten wird, um den Zuschauer am Schlufs gehoben und geläutert, befriedigt und harmonisch gestimmt zu entlassen. Diese Harmonie der Stimmung erzielt der Dichter in den Sieben durch die in Aussicht gestellte ehrenvolle Bestattung der beiden Brüder (p. 42), im Prometheus durch das erhebende Bild titanenhafter Willenskraft (p. 63), in den Persern durch die Betonung des Gedankens, dafs das Unglück nicht unverschuldet hereingebrochen ist, in der Danaidentrilogie wohl durch die glückliche Lösung des Konflikts durch Aphrodite (p. 132), im Agamemnon durch den Hinweis auf die kommende Rache (p. 181), in den Choephoren durch die Gewissensbisse, die den Muttermörder befallen (p. 212), in den Eumeniden, wo sich die harmonische Stimmung auf den ganzen Inhalt der Orestie überträgt (p. 271), durch die Freisprechung Orests und besonders durch die Versöhnung der Erinyen (p. 260).

Leider hat Äschylus seine Gröfse als Tragiker dadurch selbst herabgemindert, dafs er in denjenigen Stücken, in denen eine ungeheure That in ihrer Ausführung oder ihrem Nachspiel zur Darstellung kommt, vorwiegend das äufsere Leid wirken läfst,

der Schilderung der inneren Seelenkämpfe oder des zerwühlenden Schmerzes in der Brust der handelnden Personen aber mehrfach gerade da aus dem Wege geht, wo man am meisten danach verlangt. Der Mangel an Innerlichkeit, der schon in der Führung der Handlung sich bemerkbar machte, wird hier noch viel mehr fühlbar; denn die gröfste Tragik liegt in starkem Seelenleid. In den Sieben und im Agamemnon kann man noch darüber hinwegsehen; hier hätte die Tragik wohl noch eine Steigerung erfahren können, wenn Eteokles und Klytämnestra auch seelisch leidend gezeichnet worden wären, aber die verwendeten tragischen Motive genügen für eine grofsartige Wirkung. Dagegen vermissen wir die ausreichende Benützung des fraglichen Motivs schmerzlich in den Choephoren (p. 185, 204, 210 ff.) und den Eumeniden (p. 232, 242, 254, 263); die Schilderung der Klytämnestra bei ihrem Zusammentreffen mit dem Sohne (p. 204, 211) und die in der Darstellung des seelischen Zustandes allerdings unübertreffliche Schlufsscene der Choephoren (p. 207 f.) bieten keinen genügenden Ersatz.

Neben dramatischen und tragischen Gesichtspunkten hat Äschylus auch noch anderen Tendenzen Einflufs auf die Führung der Handlung eingeräumt, einer patriotischen in den Persern (p. 90, 92) und einer politischen in den Eumeniden (p. 239 ff.). Beide fügen sich naturgemäfs ein, ohne sich aufdringlich breit zu machen und sind deshalb von guter Wirkung, während eine politische Anspielung in dem letztgenannten Stücke gesucht ist und deshalb stört (p. 228).

Der Dramatiker und Tragiker Äschylus findet seine Ergänzung im Lyriker Äschylus. Wohl tritt dieser gelegentlich schon in den dramatischen Partien hervor — wir erinnern an die Innigkeit, die sich im Agamemnon in der Begrüfsung der Heimat durch den Herold und des heimgekehrten Gatten durch Klytämnestra (p. 153, 160), sowie in der Erkennungsscene und der Rede der Amme in den Choephoren (p. 187, 201) zeigt — doch kommt er zur vollen Geltung natürlich erst in den Wechselgesängen und den selbständigen Liedern des Chors. Hier zeigt sich Äschylus als unübertroffenen Kenner des menschlichen Herzens; alle Regungen des Gefühls, die der Dichter teils die handelnden Personen, teils die Zuschauer in ihren Herzen empfinden lassen wollte, werden psychologisch treu wiedergegeben. Ob zarte, innige Trauer oder wildtobende Klage und

wühlender Schmerz, ob ängstliche Besorgnis oder verzweiflungsvoller Schrecken, ob herzliche Zuneigung oder erbitterter Hafs, ob flehentliche Bitte oder wilde Drohungen, ob freudige Hoffnung oder banger Zweifel, ob reines Mitleid oder grause Erschütterung, ob inniges Gebet und dankerfüllte Stimmung oder finsteres Grollen und ohnmächtige Wut, ob fromme Ergebung oder verzweiflungsvolles Jammern, ob anstaunende Bewunderung göttlicher Macht und Weisheit oder Verzagtheit über das Los der Menschen, ob felsenfestes Vertrauen in das Walten des Zeus und der Dike oder vergebliches Ringen nach Befreiung aus dem Labyrinth der Zweifel geschildert werden, für jedes Gefühl, für jede Stimmung findet er den treffenden Ausdruck. Diese lyrischen Gesänge geben den äschyleischen Tragödien die poetische Weihe, sie bergen den Reichtum der Gedanken, der sie schmückt, sie drücken ihnen mit der dunkeln Pracht ihrer Sprache nicht minder den Stempel ernster Erhabenheit auf, als die Handlung in ihrer schlichten Einfachheit. Da in ihnen zugleich der fromme Sinn und die tiefe Religiosität des tugendstrengen Dichters sich äufsert, der mit ernsten Mahnungen nicht spart, so ist es natürlich, dafs ihre Wirkung auch eine religiös-ethische ist und diese Wirkung sich auf die ganze Tragödie überträgt, wie es ebenso zweifellos ist, dafs es in der Absicht des Äschylus gelegen hat, eine solche Wirkung zu erzielen. Aber dafs er es sich zur ersten Aufgabe gemacht hätte, seine eigene hohe Auffassung von der sittlichen Weltordnung und dem Wirken des Zeus in seinen Dramen zu erweisen und die niederen Vorstellungen des Volks zu reinigen und zu läutern oder dafs ihm aller thatsächliche Stoff in seinem sittlichen Prinzip aufgegangen sei, ist eine ungeheuerliche Übertreibung und krasse Unwahrheit. Wenn auch im Agamemnon eine moralisierende Tendenz bei der Motivierung des Leides des Helden mitwirkte, so spiegeln doch sonst die ernsten Reflexionen den Eindruck wieder, den die Handlung hervorruft, diese aber ist der Überlieferung gemäfs gestaltet, welcher Äschylus in allen wesentlichen Punkten treu blieb. Aus dem unermefslichen Born der Sage greift er die Stoffe heraus, welche die stärkste Erregung des Gemütes boten, aber er führt die Handlung nicht, um die Richtigkeit seiner reiferen Weltanschauung zu erweisen. Am evidentesten tritt dies im Prometheus (p. 70 ff.) und in den Eumeniden hervor (p. 221, 245). Ferner fufst jene Behauptung auf der falschen Vorstellung, dafs

Äschylus in seinen Stücken ein fest geschlossenes und konsequent durchgeführtes philosophisches System, eine abgerundete Weltanschauung niedergelegt habe, die im Gegensatz stehe zur Volksmeinung. Auch hier belehren uns seine Tragödien vom Gegenteil. Äschylus teilt die Widersprüche seiner Zeit und seines Volkes (p. 158). Derselbe Dichter, der die Allmacht des Zeus so wunderbar feiert, der seine Gerechtigkeit über alles erhebt, der ihn das Schicksal durch seinen weisen Willen überwinden läfst, der als Grundsatz der sittlichen Weltleitung *δράσαντι παθεῖν* hinstellt, der im bewufsten Gegensatz zur Meinung des Volkes ausspricht, dafs nicht des Glückes Übermafs unersättliches Elend aufspriefsen läfst, sondern die böse That, welche weitere Frevel erzeugt, derselbe Dichter läfst auch den Zeus den Moiren und Erinyen unterworfen sein (p. 55 f.), schildert ihn als harten und grausamen Tyrannen (p. 57, 71), erkennt die Macht des Dämons und des Fluchgeistes an und reiht letzteren unter die Gottheiten, zu denen gebetet wird (p. 32, 35, 41, 93), läfst büfsen für die Schuld der Väter (p. 167 f., 258), betont die Gefährlichkeit hohen Glückes, das den Menschen verführt, den Trug und den Neid der Götter (p. 150, 87 ff., 138, 141, 153, 161).

Auch dafs den Inhalt der äschyleischen Stücke die Durchführung tiefsinniger, weltbewegender Ideen und die Lösung der gröfsten sittlichen Probleme bilde, wird durch eine unbefangene Erklärung zurückgewiesen. Wohl läfst sich eine Grundidee aus den Sieben und aus dem gefesselten Prometheus herausschälen (p. 43, 78), doch widerstreben ihr die Schutzflehenden (p. 127), die Perser, Agamemnon (p. 176), die Choephoren, die Eumeniden als Einzelstücke ebenso wie die Trilogien in ihrer Gesamtheit, soweit wir darüber urteilen können (p. 78, 130, 268). Der Lösung eines grofsen Problems aber begegnen wir in keinem Stücke, Äschylus geht einem Problem geflissentlich aus dem Wege, wo man erwarten mufste, dafs es aufgeworfen werden würde (p. 232, 253, 256), und das einzige Mal, wo er eine schwerwiegende Frage stellt, ist die Beantwortung so äufserlich wie möglich (p. 250). Hierdurch wie durch das auffallende Zurückdrängen idealer Gesichtspunkte hinter das Bestreben, durch interessante äufsere Handlung zu fesseln, wird die künstlerische Befriedigung bei den Eumeniden schwer beeinträchtigt.

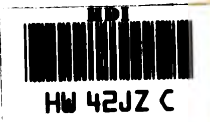
Man hat nicht gut daran gethan, dem Äschylus allerlei Vorzüge aufzudrängen, nach denen er nicht gestrebt hat, man

hat ihn damit auf ein falsches Piedestal erhoben. Und ganz ohne Not. Innerhalb dessen, was er gewollt hat, hat er Bewunderungswürdiges geleistet. Grofs als Dramatiker, gröfser als Tragiker, am gröfsten als Lyriker, hat er durch eine glückliche Vielseitigkeit seiner Gaben an der Wiege des griechischen Dramas Werke geschaffen, die in alle Zeit ihren Zauber auf diejenigen ausüben werden, die sich an dem wunderbaren Trank der tragischen Lust berauschen wollen.








HW 42JZ C



